

مجلة النقد الأدبي



الحداثة في اللغة والأدب

الجزء الثاني

٤

تصدر كل ثلاثة أشهر

○ المجلد الرابع ○ العدد الرابع ○ يوليو/ أغسطس/ سبتمبر ١٩٨٤



تصدر عن: الهيئة المصرية العامة للكتاب

• الأسعار في البلاد العربية:

الكويت دينار واحد ـ الخليج العربي ٢٥ ريالا قطريا ـ البحرين دينار ونصف ـ العراق: دينار وربع ـ سوريا ٢٢ ليرة ـ لبنان ١٥ ليرة ـ الأردن: ٦٠٠ر١ دينار ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ السودان ٤٠٠ قرش ـ تونس ٧٠٠ر٢ دينار ـ الجزائر ٢٤ دينارا ـ المغرب ٢٤ درهما ـ اليمن ١٨ ريالا ـ ليبيا دينار وربع.

• الاشتراكات:

ـ الاشتراكات من الداخل:
عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ١٠٠ قرش
ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية

ـ الاشتراكات من الخارج:
عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد. ٢٤ دولاراً للهيئات. مضاف إليها:

مصاريف البريد (البلاد العربية ـ ما يعادل ٥ دولارات)
(أمريكا وأوروبا ـ ١٥ دولاراً)

• ترسل الاشتراكات على العنوان التالي:

● مجلة فصول
الهيئة المصرية العامة للكتاب
شارع كورنيش النيل ـ بولاق ـ القاهرة ج. م. ع.
تليفون المجلة ٧٧٥٠٠٠ ـ ٧٧٥١٠٩ ـ ٧٧٥٢٢٨ ـ ٧٦٥٤٣٦

الإعلانات: يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين.

الحداثة في اللغة والأدب

الجزء الثاني

أما قبل .... رئيس التحرير ٤

هذا العدد .... التحرير ٥

الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظرى للحداثة . صالح جواد الطعمة ١١

من مظاهر الحداثة فى الأدب

الغموض فى الشعر .... محمد الهادى الطرابلسى ٢٨

معنى الحداثة فى الشعر المعاصر .... جابر عصفور ٣٥

قراءة فى ملامح الحداثة عند شاعرين من السبعينيات .... إدوار الخراط ٥٧

ما بعد القراءة الأولى ، الحداثة فى شعر أحمد عبد المعطى حجازى .... ياروسلاف استكيڤتش ٧٨

كيف نتذوق قصيدة حديثة .... عبد الله محمد الغذامى ٩٧

الحداثة المسرحية ومسيرة البحث عن الذات

– دراسة فى مسرح « فرقة الحكواتى » .... خالدة سعيد ١٠٦

حداثة الميلودراما .... هدى وصفى ١٢٣

عناصر الحداثة فى الرواية المصرية .... فردوس عبد الحميد البهنساوى ١٣١

حداثة التفكير وحداثة الكتابة –

« سجن العمر » لتوفيق الحكيم .... شارل ڤيال ١٥٠

« مالك الحزين » ....

الحداثة والتجسيد المكانى للرؤية الروائية .... صبرى حافظ ١٥٩

مشكلة الحداثة فى رواية الخيال العلمى .... مدحت الجيار ١٨٠

● الواقع الأدبى

جدلية الفرقة والجماعة .... توفيق بكار ١٨٧

● متابعات

نجيب محفوظ مبدعا .. الأصالة وإعجاز الإيجاز فى رواية « قلب الليل » .... مصرى حنورة ١٩٨

هاجس العودة فى قصص إميل حبيبى ....

– قراءة نقدية فى قصتى ....

« النورية » و« مرثية السلطعون » .... حسنى محمود ٢٠٥

● عرض كتب :

الصورة فى الشعر العربى حتى آخر القرن الثانى الهجرى دراسة فى أصولها وتطورها .... تأليف : على البطل — عرض : عصام بهى ٢٢٣

التفكيك : النظرية والتطبيق .... تأليف : كريستوفر نوريس — عرض : سمية سعد ٢٣٠

● رسائل جامعية :

– الشعر فى عصر ملوك الطوائف بالأندلس ...

– الاتجاه الرمزى فى شعر المهاجر .... عرض : ثناء أنس الوجود ٢٣٥

● كشاف المجلد الرابع ٢٤١

This Issue .... ترجمة : ماهر شفيق فريد ٢٥٥

أما قبل

.. فمن الكرامة الإنسانية أن يعمل الإنسان ، وأن يبذل قصارى جهده فيما يحقق الحياة ويضمن لها النماء والثراء ، وفيما يعود عليه وعلى الأجيال القادمة من بعده بالخير والهناءة . إنها ضريبة الدورة الأبدية ، من الإنسان إلى الطبيعة ، ومن الطبيعة إلى الإنسان ، يؤديها الإنسان بقدر ما يأخذ ، وتسخو بها الطبيعة وفاء لعطاء الإنسان . ولذلك قيل : « من زرع حصد » ، إيمانا من القائل - وكلنا نردد هذا القول فى عفوية وبساطة - بهذه الدورة الطبيعية ، وتحقيقا لاستمرارية الحياة والإنسان جميعا .

ومع التسليم بأن العمل كرامة إنسانية فإن المرء يتردد كثيرا ، إذا ما تأمل ذلك القول الشائع ، فى قبوله على علاته . فى البداية تطبق الصيغة اللغوية لهذا القول على عقله ، وتكاد تحمله على الإذعان لها ، والتسليم بمضمونها ، بما يتمثل فيها من معنى الحتمية ؛ فهناك زرع وحصاد ، أى فعل وثمرة لهذا الفعل ، يرتبطان ارتباط المعلول بالعلة ، أو النتيجة بالسبب ، ثم تصنع أداة الشرط التى تبدأ بها العبارة سياجا لهذه العلاقة ، فتنقلها من خصوصية الرأى إلى عمومية الحقيقة - أو هكذا يبدو الأمر . لكن التأمل سرعان ما يكسر هذا السياج ، ويقتحم قلعة هذه العبارة الحصينة ، إذا صح التعبير ، فتتخلخل العلاقة بين ركنيها ، وتفقد الحتمية - بذلك - سلطانها المفحم للعقل .

فى البيئة الريفية ، حيث تقوم الممارسة العملية بدور ملحوظ فى بناء القاعدة المعرفية ، يمكن أن تقبل العلاقة السببية بين بذر البذور فى الأرض ثم جنى الثمار منها على أنها علاقة حتمية ؛ وإلا فلأى غاية يتكبد الفلاح العناء ؟! ومع ذلك فإن هذا الفلاح يدرك - بتفكيره البسيط ، ومن خلال خبرته العملية كذلك - أن بذر البذور فى الأرض لا يمكن أن ينتج - بالضرورة - ما لم تتوافر مجموعة من الشروط ؛ منها ما يتعلق بنوع التربة ؛ ومنها ما يتعلق بملاءمة الطقس أو المناخ ، ومنها ما يتعلق برعاية هذه البذور وتعهدها فى مراحل النمو المختلفة ، بالوسائل المختلفة.فإذا لم تتوافر هذه الشروط ، أو لم يتوافر بعضها ، أصبحت النتيجة المرتقبة فى موضع شك ؛ فقد يزرع الإنسان ولا يحصد . ولعل الشاعر كان أكثر تحفظا من صيغة القول الشائع حين قال :

من يصنع الخير لا يعدم جوازيه   لا يذهب العرف بين الله والناس

فصيغة « لا يعدم » ، التى تمثل المعلول أو النتيجة ، ليست فى صرامة الحسم التى تمثلها « حصد » فى القول الشائع ؛ فعلى حين تحمل الصيغة الأخيرة إثباتا تقريريا موجبا ومباشرا ، تصل الصيغة الأولى إلى الإيجاب بطريقة غير مباشرة ، عن طريق نفى النفى .

وإذا عدنا الآن إلى العبارة التى استوقفتنا فى البداية ، وهى « من زرع حصد » ، مشروطة بكل الشروط اللازمة ، لكى تكون مفهومة ومقبولة على صعيد العلاقة بين الإنسان والطبيعة ، برز عندئذ - بالضرورة - السؤال : هل تصدق تلك الحتمية المشروطة فى مجال الفكر كما صدقت فى مجال الطبيعة ؟

وقد يستشف من هذاالسؤال أنه ينطوى على تفرقة ضمنية بين الطبيعة والفكر ، وكأن لكل منهما قوانينه الخاصة . وحقيقة الأمر أن هذا السؤال لا يقصد إلى تكريس هذه التفرقة ، بل لعله - على الأرجح - يهدف إلى فهم وجه الخلاف بينهما - إن كان هناك خلاف - فى إطار ما بينهما من تجانس مبدئى .

ولنصطلح - مبدئيا - على أن الفكرة تماثل البذرة ؛ وأن الفكرة إنما تتجسد عندما تصبح كلاما ، منطوقا أو مكتوبا ، وإن كان تقييد الفكرة بالكتابة على الورق أدنى إلى استخلاص نوع البذرة المراد زرعها فى الأرض . ولا يخلو الإنسان من أن تخطر له بين الحين والحين فكرة من الأفكار ؛ فإذا هو قيدها بالكتابة فقد منحها وجودا آنيا وزمانيا معا . أما عن زرع الفكرة نفسها فلا موضع لزراعتها إلا فى العقول . وفى العقل قد تنمو الفكرة البسيطة حتى تصبح نظرية كاملة ، ثم تتشقق النظرية فى عقول مختلفة ، فينشأ عن ذلك تيار فكرى ، أو حقل معرفى كامل . لكن تحقق هذا مشروط كذلك بشروط ؛ فلابد أن تكون العقول قابلة للاستيعاب ، وأن يكون « المناخ » الاجتماعى والسياسى والاقتصادى مسعفا على نمو الأفكار ، وإلا ذبلت الفكرة فى العقل وتقلصت ، بدلا من أن تنمو وتورق وتزدهر .

ويمكننا الآن أن ندعى أننا قادرون على التفكير ، ولكن مشكلتنا الحقيقية هى فى استنبات الأفكار الكلية من الأفكار الجزئية التى يهتدى إليها كل منا ؛ فنحن أميل إلى زرع الأفكار منا إلى تعهدها والعمل على نمائها . ولذلك فإن المألوف فى مجتمعنا أننا - على مستوى الفكر ، وعلى مدى الزمن - نزرع ولا نحصد . طوال الزمن وحتى اليوم كنا نزرع الأفكار ، ولكننا لم نستطع أن ننشىء نظرية مكتملة فى ذاتها ، فضلا عن أن ننشىء حقلا معرفيا كاملا ، إلا فى حالات محدودة . ومن ثم يقتضينا الأمر أن ننتبه إلى أننا لا نوفر كل الظروف الملائمة لبذور الأفكار لكى تنمو وتنمو فتصبح حقولا من المعرفة ؛ أو لنقل : إننا نزرع كثيرا ولا نحصد إلا نادرا .

رئيس التحرير

هذا العدد

موضوعات هذا العدد هي استئناف لموضوعات العدد السابق ؛ وكلاهما يتعلق بقضية الحداثة . وكان الطابع العام لموضوعات العدد السابق تنظيريا ، إلا ما اتصل منها بحداثة اللغة ؛ أما هذا العدد فتتجه موضوعاته إلى مباشرة الحداثة فى تعيناتها المختلفة ، فى الشعر والمسرحية والقصة . ومن ثم يعد هذا العدد استكمالا ـــ على مستوى التطبيق ـــ للمنطلقات النظرية التى عالجتها موضوعات العدد السابق .

وعلى الرغم من أن موضوعات هذا العدد تتجه أساسا إلى فحص نصوص من الأنواع الأدبية المختلفة ، فإن أصحابها قد حاولوا ـــ على نحو مركز ـــ تحديد منطلقاتهم النظرية إلى فحص تلك النصوص . ومع ذلك فلن يكون من السهل الادعاء بأن مباشرتهم للنصوص كانت مجرد وسيلة لإثبات صحة المنطلق النظرى ، أو أنها كانت مجرد عملية استشهاد بالنصوص أو توظيف لها فى تقرير الحقائق ؛ فالواقع أن مباشرتهم لهذه النصوص كانت ـــ فى معظم الأحوال ـــ تجريبية فى المحل الأول . وبعض هذه الموضوعات كان يتسع نطاق النظر فيه ليشتمل عدداً من النصوص لمبدعين مختلفين ، ويضيق إلى حد الانحصار فى نص واحد . وسواء كثرت النصوص المدروسة فى الموضوع الواحد وتنوعت ، أو اقتصر الموضوع على نص واحد ، فإن الهدف العملى كان واضحاً ، وهو استنطاق حداثة هذه النصوص بأعيانها . وبذلك تجنبت مجموعة الدراسات التى يضمها هذا العدد المنزلق المنهجى التقليدى فى التعامل مع النص الأدبى بوصفه شاهداً بدلا من أن يكون « مشاهَداً » .

والنسق العام الذى ترد فيه هذه الدراسات يتحدد بالأنواع الأدبية الكبرى (الشعر والمسرحية والقصة) للوقوف على تجليات الحداثة فى هذه الأنواع . وأيضا فإن ترتيب هذه الدراسات قد خضع لمبدأ التدرج من العام إلى الخاص . وبذلك انقسم « ملف » العدد إلى ثلاث وحدات ، الأولى منها تتعلق موضوعاتها بالشعر ، والثانية بالمسرح ، والثالثة بالقصة .

ويفتتح المجموعة الأولى صالح جواد الطعمة بدراسة عن « الشاعر العربى المعاصر ومفهومه النظرى للحداثة »؛ وفيها يتساءل عن أسباب هذه الصورة المضطربة التى ترسمها للحداثة اليوم بعد مضى قرن أو يزيد على ظهورها فى الغرب وأمريكا اللاتينية ، وبعد بدء مرحلة جديدة ، مرحلة ما بعد الحداثة ، منذ الخمسينيات أو الثلاثينيات فى رأى بعض النقاد . أنعزو ذلك إلى طبيعة الحداثة ذاتها ، أم إلى ظروفنا التاريخية المضطربة ، أم تباين منطلقاتنا الفكرية ، أم إلى حرصنا على توجيه أدبنا وتقويمه وفق معايير تبلورت فى آداب عالمية أخرى ؟ ويرى أن هذه الأسباب وسواها أسهمت ـــ وما تزال ـــ فى تكوين صورة مرتبكة عن الحداثة وفى اتخاذ مواقف متعارضة إزاءها .

ويعود الكاتب إلى الحداثة الأوربية ، مفهوماً وتاريخاً ، ليؤكد أن بدايتها ـــ عند كثير من النقاد ـــ كانت فى أواخر القرن التاسع عشر أو بداية القرن العشرين ، وأنها تعكس فى جوهرها معارضة جدلية ثلاثية الأبعاد : معارضة للتراث ، ومعارضة للثقافة البرجوازية بمبادئها العقلانية والنفعية ، وتصورها لفكرة التقدم ، ومعارضة لذاتها ، بوصفها تقليداً أو شكلا من أشكال السلطة أو الهيمنة ؛ فهى ثورة تتطلع على الدوام إلى قيم وأشكال أو أساليب تعبيرية جديدة ، ومعضلتها تتجسد فى أن عليها أن تكافح دائماً ولكن دون أن تنتصر تماماً ، بل إن عليها أن تكافح من أجل ألا تنتصر .

أما الحداثة فى أدبنا فإنها تعود إلى محاولات عدة منذ مطلع القرن ؛ ولكن بداية التحول الحاسم مختلف عليها ؛ أهى محاولات المهجريين ، أم حركة الشعر الحر فى بغداد فى ١٩٤٨ ، أم حركة مجلة « شعر » منذ أواخر ١٩٥٦ . ويعود الاختلاف هنا إلى الاختلاف حول مفهوم الحداثة ذاتها كما يراها الشعراء والنقاد ؛ الأمر الذى يشير إلى أن الحاجة ماسة إلى دراسة حركات التجديد فى ضوء ترابطها ، ومدى إسهام كل منها فى التمهيد للمراحل التالية .

ثم ينتقل الكاتب إلى موقف الشعراء المعاصرين من الحداثة ، ليرصد موقفهم من التراث القومى ، والتراث العالمى ، كما يتأمل موقفهم ـــ فى إطار الحداثة ـــ من مهمة الشعر ، وكيف تحولت تحولا جذرياً من تأكيد دوره الاجتماعى إلى إبراز دوره أو طبيعته بوصفه إبداعا محوره رؤية الشاعر الذاتية للحياة ، ولغته الإيحاء بدلا من التصريح ، وكيف صارت مسئولية الشاعر هى الإيحاء بفساد الكون واختلاله ، والتطلع إلى واقع أفضل ، مع اختلاف فى منطلقات الشعراء وفى رؤيتهم لفكرة الالتزام .

وإذ يفرغ الطعمة من رصد مواقف الشعراء العرب من الحداثة يأتى دور محمد الهادى الطرابلسى ليحدثنا عن «الغموض فى الشعر» بوصفه مظهرا عاما من مظاهر الحداثة .

وينطلق الطرابلسى من حقيقة أن الشعر يقوم على الغموض أساساً ، وأن الغموض من مقومات الشعر ، وليس حدثاً عارضاً فيه ، أو عنصراً متمماً لعناصر أصلية غيره ، بشرط أن يكون غموضاً إيجابياً لا سلبياً ، وبخاصة بعد أن أصبح الشعر بعيداً عن مهمة الإخبار أو التأريخ ، وأصبحت لغته بعيدة عن أن تكون وسيلة لأداء المعانى والأفكار والحقائق والأخبار .

من ثم يشرع الكاتب فى تحليل « أنواع » الغموض فى الشعر أو « ضروبه » و « مظاهره » ، ليميز فيها الإيجابى من السلبى ، أو البناء من

الهدام . فالغموض قد يكون ناتجا عن قصد التعمية والتضليل ، أو يكون متولدا عن التمحل باسم الحداثة ، حين يخفق الشاعر فى إحكام الصلة بين ما يريد من الشعر وما يريد الشعر منه ، فيفرط فى طلب الشعر إفراطا مخلا ، فينغلق شعره بمقتضى تجريده من كل إطار غير شعرى يخرج فيه . وهناك ضرب ثالث متولد عن القصور ، وراجع إلى التطفل على الشعر بتعاطيه مع الجهل بحقيقته . وهذه كلها مظاهر للغموض غير الشعرى ؛ لأن الغموض فيها من صفات الكلام القارة لا العارضة ؛ لا تبدده قراءة النص مهما تعددت وتنوعت عبر الزمان والمكان . والضرب الرابع هو الغموض الناتج عن الجدة الشعرية ، أو كثافة الطاقة الشعرية على نحو يجعل النص قابلا لقراءات متعددة ، تبرهن على سموه وأدبيته ، وتدل على أن الغموض فيه يعرض للمدلولات لا للدوال ؛ فهو يحيل القارىء على مدلول غامض ، هو بذاته غير متبلور بالوجه الذى يمكن الشاعر من الكشف عنه وجلائه ؛ فيكون من واجب الشاعر التلطف فى شأنه ومعالجته ، مع إبقاء خصوصياته المتمثلة فى ذلك الغموض أساسا .

ومن بحث هذا المظهر العام من مظاهر الحداثة ، ينتقل بنا جابر عصفور فى دراسته عن « معنى الحداثة فى الشعر المعاصر» إلى استطلاع مساحة عريضة من واقع الشعر العربى المعاصر . وهو يشير فى مفتتح مقاله إلى أن « الحداثة » مصطلح بالغ العراقة والجدة معا ؛ فهو يشير - تراثيا - إلى الصراع بين القدماء والمحدثين ، كما يشير - مجددا - إلى صراع جديد فى الوقت الراهن بين « قدماء » و « محدثين » ، حول التغيرات الجذرية التى وقعت - ولاتزال تقع - فى القصيدة العربية المعاصرة . وهو - فى الحالين - يومىء إلى وعى بواقع متحول من ناحية ، وإلى حوار مع تراث آخر ، يُعَادُ إنتاجه لصالح هذا الوعى ، من ناحية ثانية .

ومن ثم يميز الباحث بين « حداثة » القصيدة العربية « وحداثة » القصيدة الأوربية ، على أساس من حوار الأولى مع أصولها التراثية ، وواقعها التاريخى المتعين ، ومع علاقاتها بالحداثة الأوربية كذلك . ومن ثم يمتنع أن تكون الحداثة العربية نسخة من الحداثة الأوربية . ويرى الباحث فى مفهوم « الحداثة » بديلا من صفات أخرى للشعر العربى ، كالمعاصرة والجدة ، من حيث تدل المعاصرة على مجرد الارتباط بالعصر - زمنيا - لا بروحه ، ومن حيث إن « الجدة » لا تعنى التحول الجذرى بالضرورة ، ولا تحمل بعدا مفهوميا يتصل برؤية العالم ، بل قد تنطوى على معنى من معانى النسخ والتكرار ، فى حين تنطوى الحداثة - من منظور الدراسة - على استمرار تقاليد المجاوزة ، وعلى نوع من الجذرية ، توازى حداثة الشعر فيها حداثة أشكال أخرى من الأدب والوعى الاجتماعى ، وتتفاعل معها فى الوقت نفسه ؛ فهى - فى المحل الأول - صيغة تنصرف إلى الفعل ، وتنطوى على الاختيار ، وتتضمن بعدا للقيمة بالضرورة .

من هنا لا تتمرد الحداثة العربية على معايير « التقدم » و « التطور » و « العلم » و « الآلة » ، بل هى تحلم بها وتبشر ، كما تبشر بأقانيم « العقل » فى مواجهة « النقل » الذى يسود عالمها . وهى حداثة مازال تؤمن بقداسة الكلمة ، وبنبوة الشاعر ، وإن كانت رسالته تتميز بأنها فى حال من الصنع الدائم ، والصيرورة المستمرة . وهى - من أجل ذلك - تفقد صفة الإبلاغ المباشر التى تنطوى عليها أقوال الشاعر المصلح الداعية . وإذا كان فى هذه الرسالة دوال ثابتة ، يشير مدلولها إلى أحلام التقدم والحرية والعدل ، فإنها تتضمن - أيضا - مستويات معرفية معقدة ، يعيد فيها الوعى تشكيل علاقته بنفسه ، وعلاقته بالعالم ، وعلاقة العالم باللغة ، وعلاقة اللغة بالوعى نفسه ، فى كل مرة تكتب فيها القصيدة أو تقرأ .

بهذا كله تنتفى عن القصيدة المحدثة صفة« الصدق الوجدانى » من منظور الشاعر ، أو « الاتحاد الوجدانى » من منظور القارىء ، كما أنها انتقلت من بساطة الدلالة وواحديتها إلى التركيب والتعدد ، كما انتقلت بقارئها - فى الوقت نفسه - من مفعولية الوعى المستهلك إلى فاعلية الوعى المشارك فى إنتاج الدلالة . وبذلك صارت القصيدة المحدثة فاعلية لغوية ، تنطوى على استقلالها الذاتى الذى يجعل الشعر ، والفن عموما ، متحررا دائما ، متمردا دائما .

ثم تأتى دراسة إدوار الخراط «قراءة فى ملامح الحداثة عند شاعرين من السبعينيات» لتنقلنا إلى هذا النطاق الضيق المحدد بشاعرين برزا على مستوى الحداثة فى ذلك العقد من القرن العشرين .

ويبدأ الكاتب بالوقوف عند الحداثة ذاتها فيرى أنها ، وإن تكن قيمة لاتاريخية ، مازال ترتبط بالتاريخ وتقتحم حدوده ، من أجل أن تجاوزها إلى آفاق المستقبل . وتنحاز الحداثة ، بصورة دائمة إلى ماهو متمرد ، ومقلق ، وهامشى ، يسعى إلى نظام قيمى مستعص بطبيعته على التحقق ، ومتحدٍّ على الدوام .

ولقد ظهرت ملامح الحداثة فى الشعر المصرى فى السبعينيات ، وتمثلت فى شعر محمد عفيفى مطر ، وفى شعر جماعتين هما جماعة « إضاءة ٧٧ » ، وجماعة «أصوات» والدراسة قراءة لشعر اثنين من أعضاء الجماعة الأولى ، هما حلمى سالم فى ديوانه « الأبيض المتوسط » ، وما جد يوسف فى قصائده من الشعر العامى ، أو شعر لغة أهل مصر - كما يسميه الكاتب .

ويلاحظ الكاتب ملمحاً أساسياً فى بناء القصيدة فى شعر حلمى سالم ، وهو تجاور التيار الشبقى مع التيار أو الهم الاجتماعى . وتظل هذه الثنائية سمة مميزة للخبرة الشعرية فى قصائد الديوان كلها على وجه التقريب ، دون أن يصل الشاعر إلى حل يمزج بين طرفيها .

ويلاحظ الكاتب غياب الحس الميتا فيزيقى فى شعر حلمى سالم ، ويشير إلى استخدام الشاعر بعض طرائق التعبير المجازى التحديثية ، مثل الأرقام والتواريخ والمصطلحات الفلسفية ، دون أن تكون لها دلالة شعرية ، أو يساعد استخدامها على تخلق التجربة الشعرية والإضافة إلى عناصرها التشكيلية .

وتتناول الدراسة اللغة عند الشاعر . ويلاحظ الكاتب أن لغة حلمي سالم تجاوز المصطلح عليه في هذا المجال إلى ما يسميه باللغة ــ الفعل . وهي ليست فعلا شعريا فحسب ، ولكنها فعل اجتماعي في الوقت نفسه ، يحمل ــ على مستوى الدوال ــ قسمات الثنائية ذاتها التي تميز تجربته الشعرية . أما بالنسبة للمعجم الشعري عند حلمي سالم فيلاحظ الكاتب أنه يزاوج بين اللغة الفصحى والعامية المصرية ، كما يلجأ إلى كسر العلاقة بين الدال والدلالة ، على نحو يجعل لغته نائتة وثاقبة وذات حواف قاطعة . ولعل حرص الشاعر على هذه الخصائص اللغوية هو ما يدفعه إلى استخدام المصطلح الفلسفي أو الهندسي في مفارقات مجازية لها حدتها ، كما يدفعه إلى ما يسميه الكاتب بغواية الأرابيسك ، بمعنى الالتجاء إلى النمنمة والتوشية والتفويف الزخرفي ، والمزج باللغة ، والانسياق وراء سحر التقفية ، وتكرارية الموسيقى ، دون أن تحمل بالضرورة قيمة فنية .

أما عن شفرة الشعر عند ماجد يوسف فهي مأخوذة من الفصحى واللغة الشعبية على السواء . ويلاحظ الكاتب افتقاد هذه الشفرة للخصوصية التي تنشأ عن الخبرة المتميزة .

ويعتمد معجم ماجد يوسف الشعري على ما هو عضوي وجسدي ، بقدر اعتماده على ما هو هندسي وعقلي . وقد ظهر في أعماله الأولى هذا التقابل . غير أن هناك بوادر ظهرت في قصائده الأخيرة ، يتحقق فيها نوع من الانصهار بين الطرفين المتقابلين في جدلية خاصة ، تجمع بين جسدانية العالم وعقلانية الشعر . ويظهر من خصائص شعر ماجد يوسف الأخرى حسه التاريخي ، وإحساس عميق بالإثم في العالم ، وشوق إلى العدالة والحقيقة . ويظل همه الأساسي هو الانفلات من حصار الذات إلى الحبيبة ــ الوطن ــ الأرض ــ العالم .

ومن هذا الإطار المحدد بشاعرين من شعراء السبعينيات ينتقل بنا ياروسلاف استتكيفتش إلى إطار أضيق ، حين يمضي يحدثنا عن « الحداثة في شعر أحمد عبد المعطي حجازي » .

ينطلق ياروسلاف استتكيفتش في قراءته ــ من منظور الحداثة ــ لشعر حجازي من تفرقته بين « الحداثة » و « الجدة » ، من حيث إن ما يفترض أنه ليس إلا مظهر الجدة في فن من الفنون لا يبقى منه رصيد فعال بعد لحظة استهلاكه الأولى . ومن ثم ينبغي التركيز في بحث الحداثة على الجانب الكيفي عوضا عن الكمي ؛ على أن يؤخذ في الحسبان أن ثمة علاقة عضوية بين الحداثة والإبداع ، لا تقع ــ ضرورة ــ بين الإبداع والجدة .

واختيار الكاتب لشعر حجازي مبني على قراءة أولى أدت إلى قراءات أخرى ، بحث فيها القارىء ــ الكاتب عن الأسباب والمكونات والعلل التي جعلته يقوم بهذه القراءات المتتالية . وقد كشفت هذه القراءات عن وثاقة الصلة التي تتم بين القصيدة الحديثة ووعينا بمواقفنا الحياتية الكثيرة والمختلفة . فالذي يحدث لحظة قراءة القصيدة الحديثة إنما هو استيعاب مزدوج : للقصيدة ولأنفسنا في آن واحد ، ويتكون من خلال وعينا بحضور القصيدة المعرفي حضور آخر تجريبي ، نعرف من خلاله أنفسنا بقدر معرفتنا للقصيدة . وهذه المعرفة لا تتكامل بكل أبعادها إلا في حالة تطابق زمن القصيدة التجريبي وزمن تلقيها ، تطابقا يكون لكل العناصر المكونة للقصيدة ، من اللغة والشكل والمضمون والموضوع والإيقاع والنبرة . . الخ ، دور عضوي فيه .

وحجازي بدأ تجربته في حقبة كانت الحداثة فيها ، بوصفها موقفاً ، قد أصبحت جزءاً ضمنياً من المناخ النفسي في الحياة الاجتماعية والثقافية في بعض أقطار الوطن العربي ، وبخاصة في مصر . ولهذا نجد في قصائد مجموعته الأولى لمحات من رؤية رفضت أن تتلون بألوان تلك العدسة الرومانسية التي استولت على الجيل السابق عليه . وكذلك كان الشأن في لغته . إنه يجمع بطريقة قد تكون تلقائية بين خصوصيات أسلوبية ذات جدة عصرية ، وخصوصيات أسلوبية في منتهى التقليدية ، جمعا ينتج نوعا من الوحدة تكاد لا نرى لها مثيلا في أساليب أنداده . وهو قادر على التعبير من خلال وسائل أسلوبية غنائية بحت ، عن مواقف مثل الشعور بالوطن من خلال المصير الجماعي المنعكس في مصير الذات . وهي تجربة تطورت ، عبر مسيرته الشعرية في مختلف الاتجاهات ، نحو غنائية أهدأ وأعمق . ويقف مفهوم البساطة أو الشفافية إزاء مفهوم التعقيد أو الغموض في لغة الشعر بعامة وفي لغة الشعر الحديث بخاصة ؛ وهو مفهوم ينعكس في لغته ، التي يمكن أن تكون « بسيطة » ، مع أن التجربة فيها قد تكون لها أبعاد وأعماق تناقض أي انطباع بالبساطة . وتتجلى خصوصية هذه اللغة ــ بل شاعرية حجازي كلها ــ في تصويريتها البارزة ، حتى ليجوز أن يقال إن متلقي شعره « يرى ويسمع » فيبرز الموضوع أمامه في مشهد تجريبي متماسك ، له حياته المستقلة ، دون أي تدخل من وجدان الشاعر يؤدي إلى تشتيته ، بل يبقى وجدان الشاعر عنصرا من عناصر « الموضوعية » التي يسمى الشاعر إليها ، والتي تميز شعره .

وفي نهاية هذه المجموعة من الدراسات المتعلقة بالحداثة في الشعر ، تأتي دراسة عبد الله محمد الغذامي «كيف نتذوق قصيدة حديثة» لكي تضعنا وجهاً لوجه أمام نص شعري مفرد (قصيدة « الخروج ») لصلاح عبد الصبور .

في البداية يحدد الدارس منطلقاته إلى النظر في العمل الأدبي ، وفي الشعر على وجه الخصوص ، فيتوقف عند عناصر اللغة ، واستخدام الأسطورة بوصفها تعبيراً مجازياً عن مقصد الشاعر ، والصورة ، والإيقاع . وهو إذ يفرغ من تحديد وظيفة كل عنصر منها في النص الشعري ، بما يرسم إطاراً لعملية تذوق الشعر بوصفها قراءة له ضمن قراءات متعددة ، يتجه إلى قصيدة « الخروج » محاولا النفاذ إلى أعماقها . وهو منذ اللحظة الأولى يكشف عن المفارقة التاريخية التي بنيت عليها القصيدة ، ثم يتابع دور هذه المفارقة في الحركة الممتدة عبر القصيدة ذاتها ، منوها بالبلاغة الحديثة التي تتخللها ، سواء في لغتها ، أو صورها ، أو موسيقاها .

إن المدخل الصحيح إلى النص الشعري ـ فيما يرى الباحث ـ هو الذى يجعل القصيدة تتفتح أمام القارىء وتكشف عن مكنونها ، تأكيداً لما ذهب إليه « رتشاردز » من أن القصيدة تجربة لقارىء من نوع جيد . فإذا لم تتفتح القصيدة فى تجربة القارىء الذى أعد نفسه إعداداً جيداً لهذه القراءة ، كان ذلك إعلانا عن إخفاقها .

وإذ تنتهى مجموعة الأبحاث التى تتعامل مع الحداثة الشعرية ، تبدأ وقفتان طريفتان مع الحداثة فى المسرح ؛ أولاهما لخالدة سعيد ، والأخرى لهدى وصفى .

فى إطار الحداثة المسرحية تحدثنا خالدة سعيد عن « فرقة الحكواتى » ومسيرة البحث عن الذات .

وتشتمل هذه الدراسة على عرض لمسرحية « أيام الخيام » التى قدمتها فرقة مسرح الحكواتى اللبنانية فى أغسطس عام ١٩٨٣ . ويشرف على هذه الفرقة المؤلف المسرحى روجيه عساف . كما تشتمل الدراسة على بيان لدلالة هذا النوع من التأليف من الناحية التاريخية والثقافية ، ومن ناحية إعادة النظر فى أساس الظاهرة المسرحية نفسها ، وبحث عن الشكل الحى المعيش الذى يوحد بين المبدع والموضوع والمتلقى جميعا .

ويعتمد نص المسرحية على الممارسة الحياتية الاحتفالية للفرقة ؛ ومرجعها هو الموروث التعبيرى الشفوى والإيمائى الطقوسى الذى يشكل مفردات الذاكرة الجماعية . وتنطلق فرقة الحكواتى من نص حى شفوى ، يتكون ويتطور عبر الممارسة الاجتماعية الاحتفالية . وهو لا يدون ولا يحفظ بل تعاد صياغته فى كل مرة يقدم فيها . ويفوق هذا النص المتغير النص المكتوب للمسرحية من حيث أهميته ؛ إذ إنه يعتمد على تجارب الجماعة ومكونات الذاكرة المشتركة . وتقوم الفرقة بدور الوسيط بين مكونات هذه الذاكرة ومكونات الذاكرة الفردية التى تقوم بكتابة النص . وتقدم الفرقة تركيباً جديداً لهذه المكونات ، ينفتح على التجربة الحاضرة ، فيعاد ـ من ثم ـ إنتاج الموروث وقد اخترق تجارب الحاضر فى تفاعلها مع تجارب الماضى . وكذلك يتم التفاعل بين الشفوى والمكتوب ، وبين الحضور والحكواتية ، أى الممثلين .

وتهدف فرقة « الحكواتى » عن طريق تبنى هذا الفهم للمسرح إلى الابتعاد عن منطلقات المسرح اليونانى والأوربى ، وإرساء تقاليد مسرحية عربية ، كما ترفض الفكر التوفيقى الذى ينحدر إلى تأصيل التراث مع الحفاظ على الصيغة المسرحية وفق الأسس الغربية ، وتستعيض عن هذا الفكر بمسرح يمثل خطاب الجماعة الاحتفالى ، وينبثق من طبيعة حياتها .

ويحدد روجيه عساف منطلقات الفرقة بأنها تقوم على السرد بدلا من التشخيص (أو المحاكاة بالأفعال) ، أى على الحكاية التى تعتمد على وصف الأفعال وتحويلها إلى كلام ، وعلى تغييب الشخصيات .

ويتم بناء التفصيلات على مستوى أفقى ، يشتمل على الأحداث المعيشة المتزامنة فى إطار جماعة واسعة ، كما يتم على مستوى عمودى تأريخى ، يتمثل فى ذكريات الناس وموروثاتهم فى تعاقبها الزمنى ضمن إطار الجماعة نفسها . وبهذا تقدم الفرقة تصويراً للمأساة اليومية على مستوى التزامن والتعاقب ، كما تحقق سقوط تقليد مهم من تقاليد المسرح اليونانى ، التى تحافظ على تقديم شكل رمزى لمركزية السلطة ومركزية المعرفة ، والتى يتمثل أهم ظواهرها فى هذا المجال فى « الخشبة » المسرحية الثابتة ، وتستعيض الفرقة عن هذا التقليد بأماكن اللقاء الطبيعية ، لتقدم نصها المعتمد على الأدب الشعبى الشفوى العابر ، فيصبح بديلاً عن سلطة النص المكتوب ، ويدفع بصوت الناس من منطقة الهامش إلى المحور ، جاعلا الأهمية الأولى للذاكرة التاريخية ، أى الذاكرة التى تشكل التصور الحالى للأوضاع والأشياء ، والخلفيات الكامنة وراء هذا التصور . وتكون فرقة الحكواتى ، بناء على هذه المنطلقات ، وسيطا من خلاله تكتب الجماعة وتؤرخ ، وتقدم نصها الحى الكاشف ، والواصل بين الظاهر المبعثر والأعماق التى تتوحد فيها عناصر الحياة والموت .

أما هدى وصفى فتتجه دراستها إلى « حداثة الميلودراما » .

وتشتمل هذه الدراسة على ملاحظات عامة حول تحديد المقصود بحداثة الميلودراما بوصفها نزعة من النزعات التى ما تزال سائدة فى الإنتاج المسرحى المصرى . وتتبع الدراسة ظهور هذا الاتجاه المسرحى فى المسرح الغربى ، وما طرأ عليه من تطور . ثم تبدأ الدراسة بقراءة نقدية تتناول جانبين : الجانب الأول منها نظرى ، ويتحرك فى اتجاهات ثلاثة ، هى :

ـ الاتجاه المسرحى . ـ الاتجاه الإيديولوجى . ـ الاتجاه السوسيولوجى .

ويهتم الجانب الثانى من الدراسة بالناحية التطبيقية من خلال عملية إعادة الكتابة ، بمعنى تحويل بنية مشفرة إلى بنية أخرى . ويتمثل ذلك فى أن «أوبرا بثلاثة مليمات» لبريخت تعد شرطا وحدودا لإعادة الكتابة كما تظهر فى أوبريت « ملك الشحاتين » لنجيب سرور .

وتتناول الدراسة فى جانبها النظرى اعتماد النص المسرحى فى الميلودراما على المبالغة الانفعالية ، وعلى ارتكاز الحدث على المفاجأة ، وتجسيم سمة التباين . ومن الناحية الإيديولوجية تقوم الميلودراما على الثنائيات الضدية كما تتمثل فى فقراء/أغنياء ، أخيار/أشرار .. الخ ، وتنتهى بانتصار الخير والمستضعفين من شخصيات العمل المسرحى . ولهذا السبب يقوم المسرح الميلودرامى بوظيفة تطهيرية ، تتمثل فى التعاطف مع الخير وكراهية الشر .

أما فى جانبها السوسيولوجى فتحاكى الميلودراما المعاييرَ الدينية والاجتماعية التى تنظم الجماعة ولا تشكل الميلودراما تهديداً للتوازن الاجتماعى ، وإنما تعتمد على وجود « الشرير » الذى يخرق القوانين العامة ، لكنه يواجه بوقوف الجميع ضده ، على حين تستحوذ الضحية على العطف كله . ومن هنا تشكل الميلودراما نوعاً من « الكاثرسيس » أو التطهير «الشعبى» .

وتعدد الدراسة نواحى التجديد فى أطر الميلودراما فى المسرح المصرى ، وخصوصا فى أعمال نجيب سرور . وتركز الكاتبة ، فى هذا الجانب التطبيقى ، على تحليل أوبريت « ملك الشحاتين » . وتصل فى ختام الدراسة إلى بيان نواحى التجديد فى هذا المجال ؛ وهى تعديل

الحبكة ، وظهور البطل الإشكالى ، والصراع الاجتماعى ، والاعتماد على الإطار المفتوح للعمل المسرحى ، مع استمرار فاعلية الثنائيات بصورة عامة .

ثم ننتقل إلى مجموعة الدراسات الثالثة والأخيرة ، وهى التى تتعلق بحداثة الفن الروائى .

وفى مستهل هذه المجموعة تواجهنا دراسة فردوس عبد الحميد البهنساوى عن « عناصر الحداثة فى الرواية المصرية » .

وتدور هذه الدراسة حول محور أساسى هو أسباب خلود بعض الأعمال الأدبية ، وارتباط قيمة بعضها الآخر بعصر بعينه ، على نحو يجعل هذه القيمة تزول بانقضاء العصر . وتتناول الدراسة فى جانبها النظرى السمات الأساسية للأعمال الأدبية الغربية التى تولدت عن النزعات الحديثة ، نتيجة لتطور العلوم الإنسانية ، وظهور اتجاهات فلسفية قضت على التصورات التقليدية للوجود وللإنسان ، وهزت كثيرا من المفاهيم الثابتة . ولقد تولدت عن هذه التغيرات الثقافية اتجاهات جديدة فى النقد ، تأثر بها الفكر النقدى العربى ، إلى جانب تأثره بظروف واقعه ، وأصبح على الأديب والناقد أن يواجها الانفجار الهائل فى المعلومات ، وسرعة إيقاع الحياة ، ومحاولة خلق توتر دائم بين الخصوصية والعمومية ، والبحث عن أشكال أدبية وفكرية يمكنها استيعاب تعقيدات التجربة الذاتية الفردية ، دون أن يفقد العمل الأدبى القدرة على التوصيل .

ويعمد الجانب التطبيقى من الدراسة إلى الكشف عن عناصر الحداثة فى روايتين مصريتين ، هما «أفراح القبة» ، لنجيب محفوظ و « أحلام فى الظهيرة » لثروت أباظة ، والاهتمام ببيان كيفية تطويع هذه العناصر لمكونات مجتمعنا الحضارية .

وتتعدد فى «أفراح القبة» - فيما ترى الباحثة - زوايا الرؤية لحقيقة واحدة ، تتكشف من خلال اطراد عملية السرد من وجهة نظر كل من الشخصيات الأربع الرئيسية فى الرواية . وتتراوح أساليب التقنية الروائية بين تعدد الأزمنة ، والمزج بين الحوار والمناجاة الداخلية ، والإشارات الملتبسة المتسائلة حول مصير الفرد ومصير المجتمع فى الوقت نفسه ، وتداخل الهموم الفردية والعامة ، والتوتر الذى لا يفتر بين عوامل اليأس وعوامل الأمل ، والنهاية المفتوحة التى تحتمل تفسيرات عدة .

وفى رواية « أحلام فى الظهيرة » يستخدم السرد أسلوب الراوى الشامل العلم ، الذى يرتكز على الزمن الماضى ، مستفيداً من أسطورة إيزيس التى تصبح خلفية ثابتة لأحداث الرواية كلها ، على تعاقب أجيالها الثلاثة . وتتناول الرواية مرحلة التحولات الاجتماعية التى تلت الثورة ، وأثرها على القرية المصرية .

ويؤكد الكاتب من خلال معالجته مفهوماً ثابتاً مؤداه أن الشر ، الذى يظهر مُحاصَراً بالخير فى كل مكان على المستوى الفردى والعام ، لابد أن ينهزم فى النهاية ، وأن الخير قادر دائما على البعث والتولد من داخل الشر ، كما تشير الأسطورة .

ويعمد المؤلف إلى تأكيد رؤيته عن طريق ثلاثة خطوط متوازنة يمثل أولها ضيق الحيز الذى يحتله الشر فى الحياة ، ويمثل ثانيها تهافت الشر وتهاويه ، ويظهر ثالثها فى حلم يتمثل فيه الأمل فى جيل أفضل .

وقد أنهت الباحثة دراستها بالحديث عن بعض عناصر الحداثة فى القصتين ، التى عرفتها الرواية الغربية فى الشكل والمضمون ، منتهية إلى أنهما نبذتا كثيرا من عيوب الحداثة فى تلك الرواية ، وأنهما - بذلك - قد جمعتا بين عناصر الحداثة والعناصر التى تضمن بقاء الأدب وخلوده .

ومن حداثة الرواية المصرية ننتقل مع شارل ڤيال إلى بحث « حداثة التفكير وحداثة الكتابة فى سجن العمر » .

ويختار شارل ڤيال « سجن العمر » من بين أعمال الحكيم لأنه يمثل السيرة الذاتية بالمعنى الصحيح ، لما فيه من عرض لجانب كبير من حياته ؛ ولأنه خاضع للافتتان الأدبى ، ولأنه يركز على الناحية الفكرية للعمر دون النواحى الأخرى .

والحداثة عند الحكيم لا تعنى نبذ القديم لأنه قديم ، أو اعتناق الجديد لأنه جديد ؛ فالعالم الجديد لن يرتفع صرحه على أرض ملساء جرداء ، لكنه نتيجة تطور طبيعى أو نمو عضوى ، ينتهى بنضج عناصر شتى ، بعضها ينتسب - إلى البيئة والوراثة ، والبعض الآخر

ويرى الباحث أن رواية إبراهيم أصلان « ما لك الحزين » تضيف جديدا إلى إنجازات الحساسية الروائية التى ظهرت فى الستينيات ، كما تحتفظ بخصائص أعمال الكاتب نفسه فى مجال القصة القصيرة .

وتتميز رواية أصلان بأنها تنتمى إلى نوع من الكتابات التى تتطلب قراءتها جهداً ملحوظاً من القارىء ، يجعله مشاركا فى خلق أحداثها ، فتصبح القراءة نوعا من الكتابة التى لا تعتمد على الشفرات السهلة ، ولكنها تتعامل مع شفرات أخرى كالشفرة التأويلية ، والشفرة الثقافية ، والشفرة التضمينية أو الدلالية . وفى الوقت نفسه تحاول الرواية التملص من قبضة شفرة الأحداث ومن سطوتها ، أى التخلص من العنصر الحكائى ، على حين تعتمد هذه الرواية على الهياكل البنائية الأساسية فى الحكاية الشعبية المصرية ، والنادرة العربية القديمة . وتعد هذه النصوص هى النصوص الغائبة بالنسبة لرواية « مالك الحزين » ، وخصوصا « كليلة ودمنة » ، و « ألف ليلة وليلة » .

ويلاحظ الباحث أن هذه الرواية تلجأ إلى استخدام قدر كبير من استراتيجيات القص فى النصوص السابقة . وإلى جانب هذا يظهر التفاعل النصى مع نصوص أخرى ، منها النص القرآنى ؛ كما يمكن رصد إشارات مباشرة إلى نصوص شيكسبيرية عدة ، ونصوص لجيمس جويس ولورنس داريل .

ومن خصائص هذه الرواية كذلك الاهتمام بأشكال الوجود المرئى وحدها ، ووقائعه الملموسة ، ورفض سيطرة الراوى على الأحداث أو على فعل القص ذاته . ويظهر الاعتراف واضحاً بغربة الأشياء عن الإنسان ، واستقلالها عنه بوجودها الصلب ، ورفض المفاهيم الرومانسية . ويظهر كذلك اعتماد الرواية على مجموعة من الجدليات الزمانية والمكانية ، يتم بينها تفاعل ينتج عنه المعنى . وتشتمل الجدليات الزمانية على جدليات أخرى مثل الحضور/الغياب ، الحب/الكراهية ، البداية/النهاية .

أما الجدليات المكانية فتتمركز حول جدلية المغلق/المفتوح .

ويرى الباحث أن شخصيات الرواية تجسد مفهوم موت الشخصية الروائية ، كما يظهر فى الروايات الحديثة . وشخصيات الرواية فى العموم أفراد مُحْبَطون ومُحاصَرون ، يفلت الزمن من بين أصابعهم ، فضلا عن أن بعضهم يحمل طابع الازدواجية .

وبهذا التحليل يكشف الباحث عن وجوه الحداثة فى هذا العمل الروائى من داخله ، لتكون أساساً عملياً للنظر فى تجليات الحداثة فى هذا النوع من الخطاب الأدبى .

ثم تأتى الدراسة الأخيرة فى هذه المجموعة وفى « ملف » العدد كله ، حيث يحدثنا مدحت الجيار عن « مشكلة الحداثة فى رواية الخيال العلمى » .

يبدأ مدحت الجيار ببسط مفهومه للحداثة ، الذى يقوم على الوعى بحاجات الواقع الجمالية . وهو يتمثل الحداثة فى مستويين ؛ هما النسبى المرتبط بالواقع الآنى ؛ والمطلق الذى يختزل عناصر النوع الأدبى وخصائصه ، ليعكس جوهرها الدائم الحركة ، إلى جانب ما تفرضه مطالب الواقع الروحية والجمالية للجماعة المبدعة ، وللفرد المبدع بخاصة ؛ ولذلك فهى تقوم على لحظة إدراك مكثف للماضى والحاضر ، بكيفية تجعل التنبؤ بشكل النوع الأدبى فى المستقبل ممكن التصور . وهى تنبع من حساسية جديدة ، ومن إدراك مغاير لعناصر تشكيل الواقع . ومن هنا يصبح للحداثة مفهوم محدد فى كل مرحلة ، يتفق مع منجزات العصر ، على نحو ما تظهر فى نوع أدبى بخاصة ، وتتميز ــ فى المراحل كلها ــ بقدرتها على التجريب ، والتجاوز ، وبعث الوعى الجديد ، والإرهاص بمستقبل النوع الأدبى ، أو بمعضل إنسانى أو اجتماعى فى طريقه إلى الحدوث .

ورواية الخيال العلمى نوع أدبى ينتشر فى العالم كله ؛ وفى الوطن العربى مجموعة من الكتاب الذين تخصصوا فى كتابتها أو حاولوا

صالح جواد الطعمة

الشاعر العربى المعاصر ومفهومه النظرى للحداثة

كانت موجة الحداثة Modernismo فى الأدب الإسبانى الأمريكى ، قد تجاوزت ذروتها فى مطلع القرن العشرين حين أعلن الشاعر والفيلسوف الإسبانى أونامونو، قائلا : « لا أعلم ، بدقة ، ما يعنى أمر « الحداثيين » و« الحداثة » هذا ؛ فقد أضفى على هذين الاسمين ، من الأمور المتضاربة ، والمتعددة ، مالا يدع لنا مجالا لاختصارها فى مقولة مشتركة »[1]. ولعلنا نلتمس العذر لحيرة الشاعر ، آنذاك ، حين بدت له الحداثة مشوبة بالاضطراب ، أو أشبه ماتكون بالمتاهة ، ولكن كيف نبرر لأنفسنا ، أو لجيلنا ، هذه الصورة المضطربة ، التى نرسمها للحداثة اليوم ، بعد مضى قرن ، أو يزيد ، على ظهورها فى الغرب ، وفى أمريكا اللاتينية ، وبعد بدء مرحلة جديدة : مرحلة ما بعد الحداثة ، الخمسينيات ، أو منذ الثلاثينيات ، على حسب رأى بعض النقاد ؟ أنعزو ذلك إلى طبيعة الحداثة ذاتها ؟ أم إلى ظروفنا التاريخية المضطربة ؟ أم إلى تباين منطلقاتنا الفكرية ؟ أو إلى عوامل أخرى ، كحرصنا على توجيه أدبنا ، وتقويمه ، وفق معايير ، تبلورت فى آداب عالمية أخرى ؟ إن هذه الأسباب ، وسواها - كما سنرى - أسهمت ، ولا تزال تسهم ، فى تكوين صورة مرتبكة عن الحداثة ، وفى اتخاذ مواقف متعارضة إزاءها ، وحسبنا ، دليلا على ذلك ، ما جاء فى ندوة « الحداثة فى الشعر » التى عقدتها فصول[2] (١٩٨٢) ، وشارك فيها عدد من شعرائنا ، ونقادنا ، المعنيين بالأدب الحديث ، وموضوع الحداثة ؛ إذ إن المتتبع لما طرح فى الندوة ، من آراء ومفاهيم ، لا يستطيع أن يخرج إلا بصورة غير متجانسة ، وغير واضحة ، بالرغم من تفاؤل الدكتور شكرى عياد ، الذى ختم الندوة بقوله : « وانتهينا إلى مجموعة من الأفكار المتقاربة ، التى أغنت الموضوع ، وأضاءت كثيراً من غموضه وتعقده » ، (فصول : ٢٦٨). سأحاول ، فيما يلى ، تلخيص أهم ما ورد من الآراء ، والملاحظات ، حول الحداثة وخصائصها ؛ لا للتدليل على ما ذهبت إليه فحسب ؛ بل لتحديد القضايا البارزة ، التى تتردد ، فى كتابات شعرائنا ، ونقادنا ، حول الحداثة .

أولا : مفهوم الحداثة :

ينظر شكرى عياد إلى الحداثة ، كمفهوم تاريخى متغير ، ويرى بموجب هذا المفهوم أن هناك حداثات فى الأدب العربى ، أو فى الآداب الغربية ، بينما يميل كمال أبو ديب إلى اعتبار الحداث ظاهرة مطلقة ، تمتلك على الأقل عددا من المكونات اللازمنية ، تتجلى فى انتقال محور الفاعلية الإبداعية ، من مستوى الرسالة Message إلى مستوى الترميز ، Code ، بخلاف ظاهرة اللاحداثة التى تعبر عن نفسها ، فى تركيز النظام الإنسانى على الرسالة ، سواء فى الأدب أو الشعر أو الموسيقا .

ومن ناحية أخرى ، يحذر محمد بنيس من «تبنى مصطلحات لم نقم بإنتاجها ولم يطرحها واقعنا» ، ويرى أنه لابد من التمييز بين الحداثة كما تطرح فى أوربا ، والحداثة فى العالم العربى ، بسبب انطلاقها من واقعين مختلفين ، وهو يعتقد أن ثمة عجزا ، لدينا ، فى إنتاج مفهوم نظرى للحداثة ، على حين نجد أن الأدب العربى فى الشعر والرواية والمسرحية ، قد حقق شيئا فى مجال الحداثة . ويذهب حمادى صمود إلى «أن الحداثة أمر عسير

الحد ، وليس العسر صفة لاصقة بنا ، بل إن الحداثة فى أوربا ماتزال غير محددة ، بمعنى أنها إذا حددت ، فهى تحدد من مواقع مختلفة وانتماءات متباينة ، تبعا للكتاب والتزامهم ومواقعهم» ولهذا يرى أنه من الصعب أن نعرفها ، وأن محاولتنا الرامية إلى تعريفها «نوع من البناء الأجوف» لسبب آخر يخص العرب «وهو أننا ونحن بصدد تعريف الحداثة نقع فى بعدين : أولهما ، ما سمى ببعد الأصالة ، وثانيهما ، وجود حضور فوقى ، أو تجاوز ، هو البعد الأوربى» ، ولذلك فهو يدعو إلى البحث عن الحداثة فى منجزاتها ، أى أن نستقرىء النصوص للوصول بعد حصيلة من الاستقراءات إلى رسم حد للحداثة ، وهى دعوة لاتختلف عن اقتراح أحمد عبد المعطى حجازى ، الذى دعا إلى «أن يكون بحثنا عن معنى للحداثة ، استقراء ، وليس فرضا لمفهوم معين ، ينبغى علينا ، بكل تواضع ، أن ننصرف إلى تحليل إبداعنا الحديث لنعرف ما فيه من حداثة ، لا لكى نفرض عليه مفهوما للحداثة فنحرفه ، ونقسره على السير فى هذا الطريق أوذاك مما قد لا يستقيم مع منطق تطوره» . وإذا كان عبد السلام المسدى يرفض تصور احتمال البحث عن نظام شامل ، كلى ، لحدود الحداثة ، ويرى أن «محاولة ضبط النواميس أو القوانين المستحكمة فى مفهوم الحداثة ، على المسار الحاضر والتاريخ الزمنى ، عملية مخطئة جوهريا ، فهو يعتقد أن بوسعنا أن نستوعب الحداثة ، ضمن ما يسميه بالمنطلق الثنائى ، القائل بأن الحداثة حداثتان : حداثة التجدد ، أو التجديد فى المدلولات دون دك حواجز القوالب المستوعبة له ، وحداثة التجدد ، أو الانسلاخ التاريخى المتحول على مستويين : مستوى المضامين ، ومستوى تفجير القوالب الصياغية ، أو الأدائية . ويذكرنا جبرا إبراهيم جبرا بأن كلمة الحداثة ، كمصطلح ، وفدت إلينا منذ الخمسينيات وأنها ، فى استعمالها الغربى جاءت لاحقة لمحاولات تحديث قام بها فنانون وأدباء طوال سبعين عاما (منذ ١٨٩٠) ، كانوا ينتمون إلى تيارات مختلفة ، كالصورية ، والسريالية ، والتكعيبية ، وغيرها من المذاهب التى أطلقت عليها كلمة الحداثة ، ليخرج من ذلك إلى القول «بأن الحداثة ، فى السبعين عاما هذه ، تتمثل فى تعدد الوعى ، أو الوعى المتعدد ، أى أن يعى الإنسان أشياء كثيرة فى وقت واحد بحيث تتزامن قضايا مختلفة معا ، سواء أكانت فى خطوط متوازية ، (متوازية ؟) ، أم فى خطوط متقاطعة» .

ثانيا : خصائص الحداثة :

وإذ اختلف نقادنا وشعراؤنا ، حول مفهوم الحداثة ، فإنهم يختلفون كذلك ، فيما يذكرونه ، أو يؤكدونه ، من خصائص الحداثة ، أو عناصرها كالرؤية وتأكيد الذات ، والزمن ، والغموض .

١ - الرؤية :

ترى سلمى الخضراء الجيوسى أن العلامة المميزة للحداثة ، تكمن فى المحتوى ، أو رؤية العالم والحياة ، فهى مثلا تعد محمد الماغوط شاعرا حديثا ، «لا لأنه يكتب قصيدة النثر فحسب ، بل لأن موقفه من العالم ، ورؤيته للحياة ، تتكىء على وعى بضياع الإنسان الحديث ، فى عصر الآلة . وهى لهذا تنكر أن يكون استعمال لغة حديثة ، أو النزوع نحو صنع الأساطير ، أو استلهامها ، وحده ، معيارا للحداثة ، بل يبدو أنها تذهب إلى أبعد من هذا فتحكم على «أن ما يسمى بشعرنا الحديث» ، (وأظن أنها تقصد كثيرا منه) ، ليس كذلك ؛ «فما يزال الشاعر بطلا ، أو نبيا ، ومايزال الشاعر مسيحا» لأنها تعد نفحة البطولة ، أو النبوة ، صفة من صفات القدم ، مهما كانت ضرورية فى مواجهة الطغيان السائد . ويرى بنيس أن منطلق الحداثة هو الواقع ؛ ويريد به «السعى لتبديل الحساسية ، والرؤية للواقع» ؛ وفى اعتقاده أن هذا لا يمكن أن يتم إلا من خلال وعى نقدى» . ثم يضيف قائلا : «إن الحداثة لم ترتبط فقط بالتحليل النفسى ، ولكن بالماركسية أيضا ؛ وهما عنصران أساسيان فى فهم الواقع والإنسان» . أما جبرا فيدعو إلى «الالتحام بالعصر ، أو الواقع ، الذى يسير نحو الدمار» ، معتقدا بأننا نستطيع أن نقاوم ، وأن نتصدى لهذا الدمار ، بالفن وفاعليته . . . بشرط أن يحتوى هذا الفن ، على حس بمأساة الإنسان ومقاومته ، وبحيث يبرز فى إبداعنا تعدد الوعى وتشابكه .

٢ - التأكيد على الذات :

يصف كمال أبو ديب «اللاحداثة» بأنها عالم الخارج ، بخلاف الحداثة التى تجسد عالم الداخل ؛ ومن هنا تتغير الحداثة عنده بنقل «الاهتمام من الذات ، باعتبارها شيئا خارجيا ، إلى الذات باعتبارها الداخل الإنسانى . ويعزو جبرا تأكيد الحداثة على الذات إلى المفهوم ، الأوربى ، الذى يفهم الأصالة على أنها ما يجىء من الذات ، لا من أماكن قد ترد إلى أصول تاريخية واجتماعية ؛ ومن هنا تميزت الحداثة الأوربية ، بالتأكيد على ذات الفرد ، وحريته ، ومشاعره ، وإسقاط الذات على المجتمع . غير أن جبرا يثير مسألة أخرى ، تتجاوز المفهوم الأوربى للأصالة ، عند ما يشير إلى أن المفهوم العربى لها ، يعنى شيئين : «أولهما أن تنبع من ذاتك ، وثانيهما أن تنبع من جذورك الممتدة عبر الزمان والمكان» ، ممثلا على الجمع بينهما ، بتجربة الحداثيين فى العراق فى قوله «كنا نحاول أن نكون حديثيين ، بمعنى أننا نحيا فى ١٩٦٠ ، ولنا همومنا التى تنبع من ذاتنا ؛ لكننا ، برغم هذه الهموم الخاصة ، كنا ندرك أن جذورنا هناك ، فى الفن السومرى ، والبابلى ، والعربى ؛ وهكذا ربطنا بين الأصالة والمعاصرة» . ويبدو أن أحمد عبد المعطى حجازى ، غير مطمئن إلى هذا الكلام حول تغليب نظام الترميز ، الذى ينطوى فى دلالته على الذات ، أو الداخل الإنسانى كما يسميه كمال أبوديب لأنه يرى فيه استبعادا لقيمة الرسالة ، فى العمل الأدبى ،

ويعتبره جزءاً من الوعى النقدى الجديد ، الذى برز بعد هزيمة ١٩٦٧ ؛ وفحوى هذا الوعى فى نظره «أن العقل العربى عاجز ، وأن الشعر العربى ، قبل يونيو ١٩٦٧ ، قد أفلس ، وأن المعرفة التى قدمت قبل الهزيمة ، لم تفدنا ، بل أدت إلى الكارثة . ومن ثم كان الرد على ما كان يكتب من أدب أو شعر ، أو فكر سياسى ، هو الدعوة إلى البعد عن قيمة الرسالة فى العمل الأدبى» . ويخلص من هذا إلى أن الإصرار على مثل هذا المفهوم سيقود الإبداع العربى إلى العقم وعدم الفاعلية ، والانقطاع عن الواقع ، أو ما يسميه بـ «تهميش النص الأدبى» ، أى التراجع نحو الهامشية ، كما جاء فى إحدى ملاحظات محمد بنيس .

٣ - الزمن :

تقترن الحداثة فى الغرب ، تاريخيا ، كما يقول كالنسكو[٣] ، بفكرة الزمن الأفقى ، اللامعاد ، السائر أبدا إلى أمام . غير أن جبرا ، فى معرض الكلام على الحداثة ، يشير إلى مفهومين للزمن : المفهوم الأفقى العمودى ، الذى يميز - فى نظره - الفكر الأوربى ، كما ميز من قبل الفكر اليونانى ، والزمن الدائرى الذى يحمله مفهوم العرب ، ويرى أن الفهم المعاصر أقرب إلى مفهوم الزمن لدى العرب ؛ أى «الأزمنة المتداخلة والمتشابكة» . أما أبوديب ، فيبدو فهمه لزمن الحداثة ألصق بما نسب إليها ؛ أى تصور الزمن بأنه حركة إلى الأمام ، مقابل مفهوم الفكر «اللاحديث» ، الذى يرى أن الزمن يتحرك حركة هابطة ، أى أن ثمة بداية وجوهرا ، ينبوعا ، وعصرا ذهبيا . . . ثم يبدأ الزمن بالانحدار ، لنصل إلى ما أسماه العرب ، قديما ، فساد الزمان . ويقارن عبد الوهاب البياتى بين لونين من التمرد عند شعراء العراق ؛ تمرد استثنائى هش ، يعود أصحابه ثانية إلى أحضان السلطة ، كما فعل الرصافى والزهاوى ، وأمثالهما من المتمردين ، وتمرد الحداثيين ، وقد وصفه بأنه تمرد «على الزمن بمفهومه الجذرى ، الذى يرى أن كل تطور حركة إلى أمام» .

٤ - الغموض :

يعتبر الغموض من سمات الحداثة البارزة . وقد كان - ولايزال - موضع جدل بين أنصار الشعر الحديث ، ومناوئيه . غير أن المشاركين فى الندوة لم يجدوا - كما يبدو - متسعا من الوقت أو ضرورة للوقوف عنده طويلا ، فلم يكن له نصيب من الملاحظات سوى ما ذكره جبرا مؤكدا «أن الوضوح المطلق ليس حداثيا ، وإنما «الحديث» هو الذى يعى أن ليس ثمة شىء واضح ، منجز ، أو بسيط ، «وأن الشاعر الذى يحدد المفاهيم بوضوح ، وبساطة فى نظر الحداثى ، يقوم بعملية إغلاق ، لإمكانية التفسير والإيحاء والإشعاع ، على نحو ما نرى لدى شوقى ، وحافظ ، والزهاوى ، والرصافى» . وأيده حمادى صمود ، بالإشارة إلى أن النص الحديث ، هو ما يخرج من دلالة مغلقة نهائية ، ويفجر أكبر عدد ممكن من الدلالات .

- ٢ -
الحداثة الغربية

إن أول ما نلاحظه ، أو ينبغى تأكيده - من هذا العرض السريع لأفكار الندوة المذكورة - أن الحداثة فى الأدب العربى تختلف عنها فى الغرب مرحليا وطبيعة ، لأسباب تاريخية معروفة ، منها أن الحداثة فى الغرب تمثل مرحلة تاريخية يختلف النقاد فى تحديد بدايتها ونهايتها[٤] . غير أن أكثر الدراسات الحديثة ، تميل إلى اعتبار أواخر القرن التاسع عشر ، أو مطلع القرن العشرين[٥] بداية للحداثة ، كحركة خاصة ، تميزت بأوجهها ، أوتياراتها المختلفة فى الأدب والفن ، من مستقبلية وتصويرية إلى انطباعية وسريالية ، وبلغت ذروة إبداعها فى الربع الأول من هذا القرن . ويرى بعض النقاد أنها أخذت بالانحسار فى الثلاثينيات أو الأربعينيات حين نما الإحساس لدى الأجيال الجديدة بأن أدب الحداثة الذى أنتجه ت . س . إليوت ، وعزرا باوند ، وأمثالهما ، لم يعد مناسبا للتحول الفكرى والاجتماعى الذى شهده الغرب ، لاسيما فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية ، فظهرت حركات أطلق عليها مصطلح ما بعد الحداثة[٦] . وأما إذا أردنا تحديد ما يسميه «براد بورى» بـ«جغرافية الحداثة ومدنها»[٧] فنلاحظ أنها مترامية الأطراف ، تمتد من روسيا إلى الولايات المتحدة ، وأمريكا اللاتينية وغيرها من بقاع العالم ، وتضم مدنا عرفت بكونها مراكز حداثة - كباريس ، وبرلين ، ولندن ، وميلانو وموسكو ، ونيويورك ، شاركت مشاركة فعالة فى مسار الحداثة ، وأسبغت عليها ملامح مستمدة من ظروفها وخلفيتها ؛ أى أن الحداثة - بإيجاز - ليست أحادية اللغة ، وليست أحادية الأصل ، وليست مرتبطة بمرحلة زمنية واحدة ، بل هى متعددة اللغات ، ومتعددة الأصول ، ونتاج مراحل زمنية متفاوتة متداخلة . ومن هنا كان تركيبها المعقد ، واستيعابها لملامح أو عناصر ، غير متآلفة . ولهذا فليس من الغريب أن يختلف النقاد فى موقعهم من استعمال المصطلح ، وأن نجد بينهم من يتحدث عن حداثات بدلا من الحداثة بالإفراد ، كما فعل برادبورى[٨] فى دارسته الحديثة Modernisms - postmodernisms . كما نجد بينهم من يشك فى قيمة المصطلح كأداة نقدية نظرية فيقول عنه رينيه ويليك مثلا : «إنه مصطلح قديم فارغ نوعا ما»[٩]

ومهما اختلفت الاتجاهات أو المواقف تجاه الحداثة مصطلحا ، وحركة ؛ فإن ما ظهر فى الغرب من تراث نقدى[١٠] يدل من ناحية على أهمية إسهامها فى الحضارة الغربية الحديثة ، ويجعلنا من ناحية أخرى ، فى موقف عسير إن نحن حاولنا الإلمام بعناصرها فى مثل هذا المقام . ولكننا ملزمون بتحديد معالمها الكبرى - بدون ذكر التفاصيل - إن أردنا تفهم طبيعة الحداثة فى أدبنا المعاصر ، وأن نضعها فى إطارها التاريخى المناسب ، لاسيما أن كثيراً مما قيل أو يقال عنها ، يبدو كالصدى لأصوات بعيدة ، سواء كانت العلاقة بين الصدى ومصدره مباشرة ، أو غير مباشرة

بالرغم من إصرار أدونيس على أن «الحداثة إشكالية عربية ، قبل أن تكون غربية» ودعوته إلى درسها بعيداً عن هيمنة الحداثة الغربية[11] .

إن الحداثة الغربية ، فى جوهرها ، ظاهرة تعكس معارضة جدلية ، ثلاثية الأبعاد[12] : معارضة للتراث ؛ ومعارضة للثقافة البرجوازية بمبادئها العقلانية والنفعية ، وتصورها لفكرة التقدم ، ومعارضة لذاتها ، كتقليد ، أو شكل من أشكال السلطة أو الهيمنة ؛ أى أنها لا تمثل انفصالا عن الماضى ، ورفضا لمقاييسه الثابتة ، أو ثورة على القيم البرجوازية السائدة فحسب ، بل تمثل ثورة دائمة أبدية فى تطلعها المستمر إلى قيم جديدة ، وأشكال أو أساليب تعبيرية جديدة . ومعضلتها تتجسد ، كما يقول «هاو» ، فى أن عليها أن تكافح دائما ، ولكن بدون أن تنتصر تماما ، بل عليها أن تكافح من أجل ألا تنتصر[13] ؛ إذ إن انتصارها معناه أن تفقد سمة الحداثة ، وذلك بتكوين أسلوب أو تقليد ثابت لها ، تلتزم به ، وتسير عليه . وقد تميزت ، منذ البدء ، بمنحيين أساسيين ، لا ينفصل أحدهما عن الآخر : منحى خاص بالمضمون ، يرفض الغرض ، أو الدور الاجتماعى للعمل الأدبى ، وفق ما تراه المفاهيم الكلاسيكية أو الواقعية ؛ ومنحى محوره السعى الدائب وراء إحكام الوسائل أو الأشكال الفنية . وقد بلغ اهتمامها بهذه الناحية مبلغا بعيدا ، حتى عد كأنه نوع من التحامل أو الهجوم على الشكل لا نظير له فى تاريخ الأدب ، على حد تعبير إيهاب حسن[14] : «إنه ، فى آن واحد ، أكثر تعددا ، ومغامرة ، وشكا ، من أى هجوم سابق ، على الشكل ؛ وهو يتحدى فكرة الشكل نفسه ، ولا يجد حلا لتحديه سوى فرض متطلبات جديدة على كل وسيلة تعبيرية فنية» . أما منحاها الأول ، الذى يرفض الدور أو الغرض الاجتماعى ؛ فقد أدى بها إلى تأكيد فردية الإنسان ، وإحساساته الداخلية ، واعتبار الوعى الذاتى ، لا الواقع الخارجى ، محور العمل الفنى ؛ أى لم يعد هناك فى منظورها واقع خارجى بل وعى إنسانى فحسب ؛ «وعى يبين ، دائما ، عوالم جديدة ، ويعد لها ، ويعيد بناءها ؛ بفضل إبداعيته الخاصة» ، كما قال الشاعر الألمانى جوتفرد بن Benn . ويلاحظ أن تأكيد الذات هذا يتخذ أشكالا متباينة ، أو يمر بمراحل مختلفة ؛ فمنها ما يؤكد اللاوعى وعالم الأحلام ، وسبر أقاليم الذهن / الوعى ، غير الملوثة ، أو البريئة ، أو التراجع إلى الذات ، وتمحيص حركيتها الداخلية ، أو تجاوز الحاضر إلى المستقبل ، والمعلوم إلى المجهول ، وغير ذلك من أنماط العزوف عن مواجهة الواقع ، والتأثير فيه . وكان من ثمار هذا المنحى ما نراه فى نتاج الحداثيين من الإحساس الحاد بالاغتراب ، والوحدة ، ومعاناة العذاب والالتزام بالفكرة القائلة بأن الإنسان محتوم عليه أن يواجه مصيرا إشكاليا .

ومن طبيعة الحداثة ، أن تكون فى علاقة تضاد مع الماضى ، أو التراث . غير أن هذا التضاد يتفاوت حدة وعنفا فى مواقف الحداثيين ؛ فالشاعر ت . س . إليوت ، مثلا ، يرى أن الأمر لا يعنى «أننا أنكرنا الماضى كما يود أن يعتقد الأعداء الألداء والمؤيدون الأغبياء لأية حركة جديدة ، بل يعنى أننا وسّعنا مفهومنا للماضى ، وأننا ، فى ضوء ما هو حديث ، نرى الماضى فى نمط جديد»[15] . هذا فى حين نرى د . هـ . لورنس ووليم كارلوس وليمز ، أكثر تطرفاً فى الدعوة إلى القطيعة التاريخية . وقد تأثرا - كما يبدو - بحركة المستقبليين فى أوائل هذا القرن[16] . وإذا جاز لنا أن نستشهد بنموذج متطرف من مواقف الحداثة تجاه التراث والماضى ، فلا أحسب أننا نجد نموذجا أكثر عنفا وعدمية من موقف المستقبليين . ولعلنا نتذكر ما جاء فى بيانهم الأول (الذى اصدره الشاعر الفنان الإيطالى مرينتى عام ١٩٠٩) من دعوة إلى حرق المكتبات والمعاهد ، وإغراق المتاحف[17] ؛ أو ما جاء ، بعد ذلك بسنوات ، فى بيان المستقبليين الروس ، الذى أصدره ماياكوفسكى ، مع بعض مؤيديه عام ١٩١٢ ؛ حيث نقرأ دعوة إلى رمى بوشكين وديستويفسكى وتولستوى وأمثالهم من على سفينة الحداثة[18] ، أو بيان الكاتب الروسى زمياتن «عن الأدب والثورة والأنتروبيا»[19] ، الذى نشره عام ١٩٢٤ ، معبرا - إلى حد كبير - عن جوهر الحداثة فى نظرتها إلى الماضى ، والمجتمع ، وطبيعة الأدب ، واللغة ، والغموض[20] .

وكان من الطبيعى أن تواجه الحداثة - بحكم منطلقاتها الثورية - منذ بدئها ، حتى يومنا هذا ، معارضة شديدة ، وردود فعل سلبية ، من مصادر مختلفة ، سواء كانت دينية الاتجاه ، أو علمانية ذات أفكار تقدمية (دع عنك الدلالة الازدرائية ، التى حملتها الكلمة ذاتها فى الاستعمال اللغوى كما يدل على ذلك ما ورد فى معجم أكسفورد من أمثلة) . أما المعارضة الدينية فكانت ، ولا تزال ، على مستويات عدة ؛ منها ما يتصل بالاجتهادات الحداثية الدينية ، لاسيما داخل الكنيسة الكاثوليكية ؛ ومنها ما يمس رؤية الحداثة ، التى تناقض المعتقدات الدينية السائدة ، على نحو دفع الكنيسة الكاثوليكية ، بصفة خاصة عام ١٩٠٧ ، إلى اعتبارها جُمّاع الأفكار الإلحادية ، واتخاذ مواقف عملية للحيلولة دون تسربها داخل الكنيسة . غير أن الموقف المناوىء لا يقتصر على الكنيسة المذكورة ، بل له مؤيدوه فى غيرها من المذاهب الدينية . ولعل أحدث تعبير عنه ما جاء فى مقال جاد ، نشر فى العدد الأخير من مجلة هارفارد (يناير - فبراير ١٩٨٤) ، تحت عنوان طريف «الشيطان حَدَاثى» . وقد تناول فيه مؤلفه - وهو من كبار أساتذة اللاهوت فى جامعة هارفارد - شرور الحداثة بمعناها العام[21] . ونرى على الصعيد الأدبى مواقف مماثلة ، أو أحكاما مناوئة ، بدءا من إشارة الشاعر الروسى بلوك إلى ما وصفه بـ «سم الحداثة» ، ونعته للحداثيين ، فى أيامه (١٩١٤) بأنهم ليسوا إلا تأنقات فنية موهوبة مدارها الفراغ[22] ؛ إلى حملات الماركسيين ، الذين يعتبرون الحداثة تعبيراً عن انحلال الثقافة البرجوازية ، وتقنية

سيكلوجية ، يحاول بواسطتها الفنان أن يتغلب على آثار تحجر الثقافة ، يعزل نفسه ضمن جماعته من الفنانين ، ونظرته «التى ترى أن الدلالة الأساسية للإبداع الفنى ليست فى تغيير العالم حوله ، باسم مثل اجتماعى أعلى ؛ بل فى تغيير وسيلة وصف العالم أو رؤيته»[٢٣] ؛ وقد اتهم عدد غير قليل من روادها - وبينهم ت. س. إليوت ، وباوند ، ولورنس - بالرجعية الفكرية أو السياسية[٢٤] ؛ ولكن نقادها ، مع ذلك ، لا ينكرون جوانبها أو إنجازاتها الإيجابية ، وقيمة ما حققته من تجديد ثورى فى الأشكال وأساليب التعبير[٢٥] ؛ أى أن الحداثة فى مسارها ، بدأت ، وظلت ، مقترنة باتجاهات ودلالات ، أقل ما يقال عنها أنها مصدر جدل وخلاف على الصعيد العالمى ؛ وهى بذلك لا تختلف كثيراً عما تعرضت له الحداثة العربية من حملات أو تهم ؛ لا لأن «حداثة الشعر ، فى المجتمع العربى ، متقدمة على الحداثة العلمية - الثورية» ، كما يقول أدونيس[٢٦] ، بل بحكم طابعها الضدى ، وبعض أفكارها التى جعلتها هدفا لاتهامات ومآخذ مماثلة فى الغرب .

الحداثة فى كتابات الشعراء المعاصرين

أولا - البداية :

وإذا عدنا إلى موضوع الحداثة فى أدبنا ، لاحظنا ، أولا ، أنها ، بوصفها فكرة تنطوى على الإبداع والتغير والاكتشاف ، لم يتهيأ لها من الظروف التى واكبت الحداثة عالميا إلا النذر اليسير ، بالرغم من أن ما يسمى بعصر النهضة فى تاريخنا الحديث بدأ منذ أوائل القرن التاسع عشر ؛ إذ إن مجتمعنا العربى ما يزال يفتقر إلى التحولات الجذرية ، التى عاشها الغرب بضعة قرون ، سواء كانت فى المجالات العلمية - الفكرية ، أو فى مجال التطور الاجتماعى - الاقتصادى - السياسى . غير أن من الممكن القول بأن الشعر العربى الذى بدأ فى القرن العشرين متخلفا حقا ، ومتهما بالجمود[٢٨] ، استطاع أن يبلغ فى النصف الثانى من هذا القرن مستوى من الحداثة التى «تكاد أن تضارع فى بعض وجوهها الحداثة الشعرية الغربية» كما يقول أدونيس[٢٩] . ويكاد أن يجمع شعراؤنا المعاصرون على أن هذا الشعر شهد - قبل بلوغه هذا المستوى - محاولات متعددة ، منذ مطلع القرن ، للخروج به عن النمطية الموروثة فى الموضوعات والأساليب ؛ والتحرر من النزعة الماضوية ، والتعبير عن نزعة جديدة ، تؤمن بضرورة التغيير ، كمحاولات جماعة الديوان ، ومدرسة أبولو فى القاهرة ، وشعراء المهجر فى نيويورك ، وحركة الشعر الحر فى بغداد ، وجماعة مجلة «شعر» فى بيروت ؛ ولكنهم يختلفون فى تحديدهم بداية التحول الحاسم ، أو الجوهرى ، من الاتجاه التقليدى إلى النزعة الحداثية ؛ فمنهم من يرى البداية فى محاولات المهاجر ؛ ومنهم من يعزوها إلى حركة الشعر الحر ، التى انطلقت من بغداد فى ١٩٤٨ ، ومنهم من يؤرخها بحركة مجلة شعر منذ أواخر عام ١٩٥٦ ؛ وليس فى ذلك من غرابة ؛ فقد اختلفت النقاد والشعراء كذلك حول تحديد بدء الحداثة فى الغرب ، حتى أن بعضهم اعتبر عام ١٩٥٦ بداية الحداثة ، كما أشار إلى ذلك الشاعر الأمريكى ألن تيت[٣٠] . ولعل من أهم أسباب هذا الاختلاف هو مفهوم الحداثة ذاتها ، كما يراها الشعراء أو النقاد .

فأدونيس - وهو المعنى بتنظير الحداثة أكثر من سواه من الشعراء - ينطلق من فهمه للحداثة بأنها «تعنى فنيا تساؤلا جذريا ، يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها ، وافتتاح آفاق تجريبية جديدة فى الممارسة الكتابية ، وابتكار طرق للتعبير ، تكون فى مستوى هذا التساؤل ؛ وشرط هذا كله الصدور عن نظرة شخصية ، فريدة ، للإنسان والكون ؛ وهو يقوِّم فى ضوء هذا المفهوم عددا من محاولات التجديد ، التى قامت قبل نهاية الحرب العالمية الثانية ، ليخلص إلى أن حركة الشعر المهجرى تميزت بالسمات الأساسية للحداثة ، وأن جبران بصفة خاصة كان مؤسس رؤيا الحداثة ، والرائد الأول ، فى التعبير عنها[٣١] . أما عصر النهضة - فى رأيه - فلم يطرح «باستثناء جبران ، على مستوى النظام الثقافى ، الذى ساد ، أى سؤال جديد حول إشكالية الإبداع الفنى ، وإنما كرر الأسئلة القديمة . لذلك لم يُعِد النظر فى الموروث ، ولم يفهم معنى الحداثة[٣٢] .

ويرى جبرا ، والبياتى ، وغيرهما من رواد الشعر الحر ، أو مؤيديه ، أن الحركة الشعرية الجديدة ، بدأت فى بغداد ، فى أواخر الأربعينات ١٩٤٧ / ١٩٤٨ ، مصحوبة بحركة فنية عجيبة ، وأن بغداد بدت - كما يقول جبرا - «أشد العواصم العربية توثبا ، وتمردا ، وانفتاحا على الجديد ، بعد أن كانت أبعد العواصم العربية عن التجديد» ؛ فتجدد فيها الشعر والرسم ، معا ، مقتحمين «أرضا جديدة ، وبوسيلة جديدة ؛ ولم يكن هناك مجال ، لدى الشاعر أو الرسام ، للمساومة على أسلوبه»[٣٣] . ويتحدث البياتى عن حركة التحديث التى بدأت فى العراق ، قائلا : «إن الحداثيين العراقيين - السياب ، ونازك الملائكة ، وجبرا ، وأنا - كانوا يشعرون بضرورة التمرد ، والثورة على السلطة الأبوية ، والسلطة اللغوية» ، معترفا بأن وعيهم لم يكن مكتملا بهذه الحداثة أو تناقضاتها ؛ «ولكن كان ثمة بذرة لتمرد أنضجته الممارسة ، والاحتكاك»[٣٤] . وهو يشير ، فى موضع آخر ، إلى أن التجديد فى نهاية الأربعينيات تطور وتعمق ، «واستطاع أن يرتاد آفاقا جديدة لم يسبق للشعر العربى أن ارتادها فى السابق»[٣٥] ، محاولا بيان مدى أهميته ؛ بالإشارة إلى «أن حركة التجديد ، فى التاريخ ، حدثت مرتين للشعر العربى ؛ الأولى فى العصر العباسى ، وقامت فى العراق ؛ والثانية بعد الحرب العالمية الثانية ، وقد قامت فى العراق ، أيضا ، كحقيقة تاريخية»[٣٦] . وهناك من يرى أن مفهوم الحداثة تجسد فى حركة «شعر» ؛ وكان على رأسها يوسف الخال . وقد تكشفت هذه الحركة فى أواخر ١٩٥٦ ، كما يقول الخال ، فى محاضرة دعا فيها إلى اعتماد عدد من الأسس : منها «التعبير عن التجربة الحياتية على حقيقتها ، كما يعيها الشاعر ، بجميع

كيانه ؛ و «إبدال التعابير ، والمفردات القديمة ، التى استنزفت حيويتها ، بتعابير ومفردات جديدة ، مستمدة من صميم التجربة ومن حياة الشعب» ؛ و «تطوير الإيقاع الشعرى العربى ، وصقله ، على ضوء المضامين الجديدة ؛ فليس للأوزان التقليدية أية قداسة» ؛ و «الإنسان فى ألمه وفرحه ، خطيئته وتوبته ، حريته وعبوديته ، حقارته وعظمته ، حياته وموته ، هو الموضوع الأول والأخير . كل تجربة لا يتوسطها الإنسان ، هى تجربة سخيفة ، مصطنعة ، لا يأبه لها الشعر الخالد العظيم» . ويضيف الخال إلى ذلك قوله بأن هذه الحركة «مرحلة فاصلة أولى ، أزاحت كثيرا من العقبات . يكفى أنها حررت الشاعر من الأساليب الموروثة ، وأفهمته أن الشعر ليس هو الكلام الموزون المقفى ، بل هو التعبير الشخصى الفريد ، عن رؤيا الشاعر الشخصية الفريدة»[٣٧] . ومن حق القارىء أن يتساءل - وقد أشير إلى نيويورك ، وبغداد ، وبيروت ، كمراكز للحداثة العربية - أين موقع القاهرة منها ؟ أغلب الظن أننا لا نخطىء إن قلنا بأنها كانت المنطلق العربى الأول للحداثة ، بمعناها الواسع ؛ فقد نشأ فيها جيل ثالث من أجيال النهضة ، متميزا بنزعة ثورية فى مجال الثقافة ، كما يقول شكرى عياد ، فوضع «الثقافة العربية على بداية مرحلة عنيفة من صراع الأضداد» ، وفتح لها نوافذ على ثقافة الغرب ، وبدأ عملية تاريخية مهمة فى تقويم التراث الأدبى والثورة على كثير من التقاليد والأشكال الموروثة ، و «الاهتمام بما هو معاصر ومباشر» ؛ إثباتا لذاتية الأديب ، أو الشاعر[٣٨] . ويرى عياد «أن فكرة الحداثة برغم ما كلفت أصحابها من جهد .... كانت فكرة تقوم على تفاؤل شديد بل لا تخلو من سذاجة» ؛ لأن أصحابها نظروا إلى الحضارة الغربية نظرة مثالية ، ولم يلتفتوا إلى تناقضاتها ، أو عيوبها ، وتصوروا أن الأخذ بها «طريق سهل ؛ فهو يبدأ تقليدا ، ومحاكاة ، ثم يستحيل التطبع طبعا ، ولا تلبث أن تظهر شخصيتنا القومية ، من خلال القوالب التى استعرناها من الغرب»[٣٩] .

وبالرغم من أن صلاح عبد الصبور ، لم يطلق مصطلح الحداثة على ما شهدته مصر بين العشرينيات والأربعينيات من تحول ، فإنه يميل إلى وصفه بأنه كان نصف مغامرة ، أو بشيرا بالمغامرة ، وأنه انقلاب جذرى فى أسلوب الحياة وأسلوب التفكير ، نتيجة للاتصال بالحضارة الغربية ، على نحو أدى إلى قيام بعض الشعراء بتخطى دائرة السلفية ، قائلا : «لو أننا جمعنا ما كتب من شعر فى الشرق العربى ، بين عامى عشرين وأربعين ، لوجدنا اختلافا كبيرا فى العالمين اللذين يعالجهما تراث هذه الفترة ، وتراث الفترة الألف الماضية ؛ فالتراث القديم لا نجد فيه إحساسا بفردية الشاعر ، على حين نجد فى تراث ما بين العشرين والأربعين ، أن هذا التراث عارم . كل شاعر فيه يريد أن يعبر عن ذاته ، وأن يتحدث من داخله إن صح هذا التعبير»[٤٠] .

إن هذه البدايات المختلفة - مهما كان موقفنا تجاهها - تثير مسائل مماثلة لما أثارتها الحداثة الغربية من قبل ، منها : أولا : صعوبة القطع بالبداية لحركة الحداثة بصورة إجماعية ، نظرا لاختلاف الشعراء والنقاد فى تقديرهم لأهمية حركة أو عمل أدبى ما ، أو وقوعهم تحت تأثير ما يسميه أدونيس بـ «أوهام الحداثة» ؛ وهى عنده أوهام خمسة : الزمنية ؛ ووهم المغايرة (التغاير مع القديم) ، والمماثلة (التماثل مع الحداثة الغربية) والتشكيل النثرى ، والاستحداث المضمونى[٤١] . ثانيا : علمتنا تجربة الغرب أن الحداثة ذاتها ترفض شكلا نهائيا موحدا ؛ فهى «حداثات» ، أو يمكن أن يقال إن لها أوجها متعددة ؛ أو كما يقول أدونيس فى رده على ما أبداه الشاعر أمل دنقل من ملاحظات حول حداثة أدونيس ، يتحدث عنها كأنها «كل موحد» ، أو بعد واحد لدى جميع الشعراء ، الذين «يظن أنهم حداثيون» ؛ والحال أن الحداثة ، حركة متناقضة ، متعددة الاتجاهات ، والمستويات ، وذلك مظهر من مظاهر حركيتها وحيويتها»[٤٢] . ولهذا ليس من الغريب أن نجد أدونيس نفسه مضطرا إلى استعمال صفات يميز بها ما يعنيه من حداثة ؛ فيسميها تارة «حداثة حقيقية» ، وأخرى «حداثة ثورية»[٤٣] . أو نقرأ عن رواد آخرين للحداثة كالشاعر السورى أورخان ميسر الذى وُصف بأنه كان «طليعة الاستقصاء والتجريب» فى الأربعينيات ، و «أنه خرج على لغة الحياة اليومية ، ليركز على الأنا الداخلية وعلى اللا شعور»[٤٤] . ثالثا : توحى هذه الاختلافات بالحاجة إلى دراسة منهجية ذات هدفين : أولهما ؛ تقويم الحركات التجديدية لا بوصفها ظواهر منفصلة إحداها عن الأخرى ، بل فى ضوء ترابطها ومدى إسهام كل منها فى التمهيد للمراحل التالية ؛ بمعنى أنه لا يكفى أن نحكم مثلا بأن جبران رائد أول للحداثة ، بمعزل عن بيان دوره ومدى فاعليته فى مسار الحداثة ، والهدف الآخر توثيقى الطابع ، يرمى إلى تحرى المحاولات التجديدية ، لاسيما فى الصحف والمجلات العربية ؛ لما لها - أى الصحف والمجلات - من أهمية فى الكشف عن أصول الظواهر الأدبية ووقعها فى سياقها التاريخى[٤٥] .

ثانياً : الحداثة بين قومية التراث وعالميته :

لعلّ من أهم سمات الحداثة ، أو أولى المشكلات التى تثيرها ، موقفها النقدى من التراث القومى ، وانفتاحها على التراث العالمى ، والغربى منه على وجه الخصوص ، وتفاعلها المباشر أو غير المباشر مع روافد الثقافة والفكر والشعر والفن ، غربية كانت أم شرقية ، معاصرة أم قديمة ، دينية أم لا دينية . فالشاعر الحديث لم يعد خاضعاً لما يسمّى بعقدة التعالى الأدبى ، أو الانكماشية التى حدّت قديماً من اتصال الشاعر العربى بآداب عصره أو آداب العصور المختلفة ، بل تجاوز حدود ثقافته القومية وأغناها بما استوعب من تجارب الشعوب الأخرى ، وتراث

الحضارات الإنسانية فى مختلف عصورها ، بما فيها حضارات أمته أو منطقته ، فى عصور ما قبل الإسلام ، على نحو أعانه على أن يحقق إنجازاً فنياً يضاهى ما شهده الشعر العالمى الحديث ، وأن يكسب للشعر العربى بعداً عالمياً لم يحظ بمثله من قبل ، كما يتجلى فى ازدياد حضوره مترجماً فى الآداب العالمية ، وما يلقاه من اهتمام أو تقدير .

وإذا كان هذا الانفتاح قد بدأ فى القرن التاسع عشر ، ثم ازدهر وتطور فى غير الشعر من الأنواع الأدبية (القصة والرواية والمسرحية) بدون معارضة شديدة ، فإنه كان - ولا يزال - فى مجال الشعر موضع هجوم ، وهدفاً لحملات اتهامية حادة ، بدءاً من محاولات التجديد على أيدى جماعة الديوان والرابطة القلمية وأبولو ، إلى الحركة الشعرية المعاصرة ، التى أعقبت الحرب العالمية الثانية ؛ وذلك لأسباب واضحة أهمها ما يحتله الشعر من مكانة فى التاريخ العربى ، بحكم أنه النوع الأدبى الرئيسى ، خلافاً للأنواع الأدبية الأخرى ، وتلاحمه مع التراث القومى والدينى تلاحماً جعله عنوان الأصالة العربية . ولهذا عد أى خروج على قوالبه وتراثه مساً بالأصالة العربية ذاتها ، وخطراً على اللغة العربية ، وتهديداً للقيم الإسلامية ، وغير ذلك من الاتهامات[٤٦] .

وقد يقال إن تجربة الحداثة هذه ليست جديدة فى التاريخ العربى ؛ فقد واجهتها من قبل فى العصر العباسى على أيدى المحدثين[٤٧] ، أو إنها « إشكالية عربية قبل أنه تكون غربية » ، وإن علينا أن نطرحها « بعيداً عن هيمنة الآراء والنظريات المشتقة من قضايا الحداثة الغربية ، بحيث نقوّمها استناداً إلى مقاييس مستمدة من إشكالية القديم والمحدث فى التراث العربى نفسه » - كما يقول أدونيس[٤٨] . وهذا مذهب يصعب الأخذ به بدون تحفظ ، ويخالف ما يذهب إليه أدونيس نفسه فى مواضع أخرى من دراساته[٤٩] . أقول : قد يقال هذا أوغيره من الكلام عن الجذور القومية لحداثة اليوم ، غير أنها فى وجهها المعاصر تختلف اختلافاً جوهرياً ، لسببين بارزين : أولهما ، انطلاقها من موقع حضارى يبدو متخلفاً إذا ما قورن بظروف الحداثة الأولى عند ازدهار الحضارة العربية الإسلامية ؛ وثانيهما أن مفاهيمها اليوم مرتبطة بالحداثة العالمية ؛ وهى تدعو إلى تحول جذرى لم تحققه حركة المحدثين أو الحداثيين الأول - كما بين ذلك طه حسين و أحمد أمين وغيرهما من أدبائنا الذين تابعوا الخلاف بين القدماء والمحدثين[٥٠] . فطه حسين مثلا يقول عنه بأنه « ليس بالشىء الكثير ؛ فلم يتغير الشعر العربى فى موضوعه ولا فى صورته ولا فى نوعه ، ولم يتغير فى لفظه ومعناه ، إلاّ تغيراً قليلاً جداً » ؛ ويرى أن التجدد الذى حدث لم يكن تجدداً جوهرياً ولا مطرداً ، « وقد مضت القرون وتعاقبت والشعر العربى فى لفظه ومعناه وصورته وموضوعه كما كان قديماً ، لم ينله من التغير والتطور إلا هذا المقدار الضئيل الذى أشرنا إليه »[٥١] . ويأخذ أحمد أمين على الشعر أنه لم يحدث ثورة مماثلة لما أحدثته العلوم فى العصر العباسى ، ويعزو ذلك إلى ضعف أثر الثقافات الأجنبية فيه[٥٢] ؛ أى أن الحداثة الشعرية الأولى - إن صح التعبير - كانت متخلفة نسبياً عن الحداثة العلمية والفكرية التى عاصرتها آنذاك .

أما الحداثة الشعرية اليوم فقد حققت - كما قلنا - من التحول والإنجاز الفنى ما جعلها « متقدمة على الحداثة العلمية - الثورية » فى إطار المجتمع العربى . وهى لم تكن تستطيع أن تفعل ذلك لو لم تقف موقفاً نقدياً واعياً من التراث القومى ، وموقفا متفتحاً من التراث الإنسانى ، مستوعبة منهما فى آن واحد ما أسهم فى حركتها الإبداعية . ولكن هل يعد هذا الموقف الثنائى رفضاً للتراث القومى كما اتهم به شعراء الحداثة بعامة ؟ يجمع الشعراء على أن موقفهم ليس موقف رفضٍ له ، بل موقف تخيّر منه ، مؤكدين حق كل شاعر « أن يتخير تراثه كما يشاء » ، على حد تعبير صلاح عبد الصبور[٥٣] . ويذهب بعض النقاد - ولهم ما يؤكد مذهبهم - إلى أن « الشعر المعاصر لم يطرح قضية التراث جانباً كما توهم بعض الناس - بل هو أعمق وأصدق ارتباطاً بها » ، و « إن التراث من حيث هو جوهر لم يظفر بتقدير وحسن تفهم واستيعاب من الشعراء قدر ما ظفر به من شعراء التجربة الجديدة »[٥٤] . غير أننا لا نعدو الصواب إذا قلنا إن التراث لم يعد يشغل معهم مركزيته أو صدارته المعهودة ، كما هى الحال مع شعراء المدرسة السلفية ، بل استحال إلى مكون يتفاوت قوة ووضوحاً من مكونات ثقافتهم الشعرية والفكرية ، نتيجة انفتاحهم على التراث العالمى.ولعل فى هذا الانفتاح - الذى لم يشهد تاريخ الشعر العربى مثيلا له - يكمن سرّ الحملات المضادة لهم ، أو العامل الأول الذى دفع - ولا يزال يدفع - خصوم الشعر الحديث ، أو حتى بعض أنصاره وممارسيه ، إلى القول بأنه يبدو غير عربى فى كثير من ملامحه الشكلية ، وقيمه وموضوعاته . فالشاعر أمل دنقل يشير إلى شعر « موجة كاملة من الشعراء الذين برزوا فى السنوات الخمس عشرة الأخيرة ، يرتدون عباءة أدونيس . تقرأ لهم فلا ترى ، لا واقع أقطارهم ، ولا الواقع العربى كله ؛ لا تعرف إذا كان هذا الشعر مكتوباً فى لبنان أو فى المغرب أو فى إيرلنده »[٥٥] . وتقرأ للناقد حسين مروة - وهو من المتحمسين للشعر الحديث - مقالاً يأخذ فيه على أبرز ممثلى الشعر الحديث (صلاح عبد الصبور وأدونيس وخليل حاوى والبياتى) ما يلاحظه فى شعرهم من اتجاه « نحو الانفصام - وربما الانفصام التام - عن ينابيعه الأصيلة فى حياتنا العربية ، وعن الشرايين التى تمنحه الحياة والحركة فى أرضنا »[٥٦] . ويرى جبرا إبراهيم جبرا أنه لا مفر من الإقرار بأن «حركة الشعر الجديد متصلة بحركة الفن الحديث فى أوروبا - أو قل فى العالم كله - أكثر من أى شىء آخر بغير مواربة » ، وأنه «من العبث أن نستشهد بالقدامى ، ونستند فى أحكامنا إلى سوابق لن نجدها فى كتب الأدب التى وضعت قبل بضعة قرون

على الأقل»[٥٧] . وهناك ملاحظات مماثلة كثيرة ، تؤكد أن الشعر الحديث لم يستلهم حداثته من التراث القومى ، بل من أصول غربية بالدرجة الأولى[٥٨] . ويفرض علينا هذا أن ننظر إلى موقف الشاعر أو الحداثة من التراث لا على أساس التساؤل عما إذا كان يعنى رفضاً له أو انطلاقاً منه (إذ إن من البديهيات استحالة الإبداع من غير أن يكون للتراث دور فيه) ، بل فى ضوء مدى ما يؤديه من دور ، أو يتسم به من فاعلية ، فى تكوين ثقافة الشاعر وتجربته الإبداعية الحديثة .

إن نظرة عجلى فى كتابات شعرائنا تكشف لنا أنهم يجمعون على النظر إلى التراث الإنسانى بوصفه ملكاً لهم كما هو ملك للإنسان فى أى موطن من مواطنه ، على تعبير عبد الصبور ، ينهلون منه ، ويتعاملون معه ، بطرق مختلفة ، أو من زوايا متعددة[٥٩] ، من غير تمييز بين ينابيعه الأولى أو عصوره . ودليلهم فى ذلك « قدرته على النفاذ إلى وجدان الإنسان المعاصر » ، وما يتميز به من نظرة شمولية - كما يقول البياتى[٦٠] ، أو « قيمته فى أى لغة وتعبيره عن الإنسان » - بحسب رأى عبد الصبور[٦١] . ولهذا فليس من الغريب أن تكون لكل شاعر موسوعته الخاصة مما يؤثر من التراث الإنسانى بحسب منظوره ، تنتظم عدداً كبيراً من الأدباء والمفكرين ، أمثال طرفة بن العبد ، ولوركا ، وماياكوفسكى ، وإليوت ، والحلاج ، وسان جون بيرس ، وماركس ، وسارتر ، وعدداً غير قليل من الأساطير ، تجمع بين جلجامش ، وبروميثيوس ، وتموز ، وأورفيوس ، والسندباد ، وعوليس (يوليسيس) ، وألواناً أخرى من عناصر التراث الإنسانى التى يصعب الإلمام بها فى كتاب واحد .

وإذا كان هناك تفاوت بين شعرائنا فيما يستوعبونه - كماً وكيفاً - من العناصر التراثية بحكم اختلافهم فى رؤيتهم ، فإنهم يتفقون على تجاوزهم التراث القومى تجاوزاً يتيح للعناصر غير العربية دوراً كبيراً أو أكبر فى تكوين ثقافتهم ، كما توحى بذلك الإشارات التى ترد فى كتاباتهم ، لا سيما فى المراحل الأولى من تجاربهم . وحسبك أن تقرأ مثلاً كتاب البياتى عن تجربته الشعرية ، لتلمس غلبة الإشارات أو الاستشهادات التى تتصل بغير التراث العربى ، أو أن تقرأ دراسة أدونيس « محاولة فى تعريف الشعر الحديث » (١٩٥٩) - وهى وثيقة أساسية تضع الخطوط الأولى لمفهوم الحداثة عنده ، لتدرك أنه ينطلق من مصادر غربية ، وأنه يلجأ غالباً فى استشهاداته التى تؤيد وجهة نظره إلى غير الأدباء العرب (رنيه شار ، وبودلير ، ومالرو ، ورامبو) ، مقابل إشارتين عابرتين إلى ابن قتيبة وابن خلدون . وتكاد تجد فى حياتى فى الشعر لعبد الصبور نمطاً مماثلاً من استلهام المصادر غير العربية ، وإن كان يبدو أميل إلى خلق نوع من التوازن بين المكونات القومية والعالمية للتراث . لا أشك فى أن هذا المعيار الكمى غير كاف لإصدار حكم عام على مدى شيوع العناصر غير العربية فى تكوين ثقافة الشاعر وتجربته الإبداعية ، كما لا أشك فى أنه لا يخلو من سمة التبسيط ، ولكنه يشير إلى ظاهرة تضاؤل دور التراث القومى فى الشعر الحديث ، ومدى الانفتاح على التراث العالمى ؛ وهى ظاهرة حديثة ، دفعت ولاتزال تدفع - كما قلت - خصوم الشعر الحديث إلى اتهامه بالخروج على التراث .

ويبقى لنا أن نقف عند الجانب الآخر من موقف الشاعر الثنائى تجاه التراث ، ألا وهو ما يتخيّر منه ، وكيف ينظر إليه إجمالاً . وأول ما نلاحظه أن أدونيس يكاد أن يتفرّد بين الشعراء بحدّة موقفه الهجومى ، وتكرار حملاته فى أعماله المختلفة ، منذ أواخر الخمسينيات ؛ بلهجة تجعله ألصق بروح الطليعية أو المستقبلية منه بتيار الحداثة العام . والطليعية - كما وصفها النقاد الغربيون - تمثل الوجه المتطرف المبالغ فى مواجهته للواقع . ويقترن وجودها بشرطين أساسيين : إدراك ممثليها أنهم يسبقون عصرهم ، والإحساس بأنهم فى كفاح مرير ضد عدو يرمز إلى قوى الركود ، وطغيان الماضى ، وطرق التفكير التى تجعل من التقاليد قيوداً تحول دون التحرّك قدماً[٦٢] . وتزخر كتابات أدونيس بأمثلة كثيرة على منحاه الطليعى ؛ نذكر منها نموذجاً يرجع تاريخه إلى أوائل الستينيات . « لسنا من الماضى . هذا هو الخيط الأول فى نسيج الظل . اللاماضى هو سرّنا . الإنسان عندنا ملجوم بالماضى . نعلّمه أن يكسر اللجام ويجمح . نعلمه أنه ليس حزمة من الأفكار والمصنفات والأوقات ، يسمّونها تراثاً . . . » ، « . . . لذلك يسمينا الإرثيون "الفوضى" يسموننا أيضاً « الخيانة » . هكذا نبدو فى أعينهم . للمرة الأولى لا يخطئون النظر ؛ فالحق أننا نعلن فوضانا وخيانتنا فى ذلك العالم المغتنظ بالجيف المقدسة . . . » . « وحين يخطر للسادة الإرثيين أن يسألونا باستنكار وريبة : ماذا تريدون ، إذن ؟ ما هو هدفكم ؟ لن نتردد فى أن نجيبهم بيقين وفرح : ما نريده ، ما نهدف إليه ، شىء آخر ، أيها السادة . إننا نتخطى ما كتمتموه وما ورثتموه . نهدمه أيضاً . . . الوجود حولنا . . . وجودكم كريه عدو . لن نتقبله . لن نصادقه . لن نهادنه . لن نفكر تحت سقفه ولا سمائه . سنغرق فى وجود آخر . سننشب أظافرنا فى غضاريف الحلم . سنسقط فى فوهة المستقبل . سنعيش ونفكر ونكتب للشعر تحت سقف الرؤيا وسمائها . . . » . « ليس التراث مركزاً لنا . ليس نبعاً وليس دائرة تحيط بنا . حضورنا الإنسانى هو المركز والنبع ؛ وما سواه ، والتراث من ضمنه ، يدور حوله . . . إن الشعر أمام التراث لا وراءه . فليخضع تراثنا لشعرنا نحن . لتجربتنا نحن . لا يهمنا ، فى الدرجة الأولى ، تراثنا ، بل وجودنا الشعرى فى هذه اللحظة من التاريخ . . . »[٦٣] . ولئلاّ يساء فهم موقف أدونيس من التراث - كما أسىء من قبل واتهم بشتى التهم[٦٤] - لابُدّ أن نذكر أنفسنا بمحاولاته الجادة للتمييز بين ما يراه من عناصر تراثية « تحتفظ بالقدرة على إضاءة الحاضر والمستقبل »[٦٥] ، وعناصر

فقدت فاعليتها ؛ أو بين مستويين من التراث : السطح والغور . الأول تاريخى ، يمثل الأفكار والمواقف والأشكال ؛ والثانى مطلق ، يمثل التفجر ، التطلع ، الثورة . ولذلك يرى أن الشاعر لا يكون حياً ما لم يتجاوز السطح ، وينصهر فى الغور ؛ أى أن الشاعر الجديد - فى رأيه - « منغرس فى تراثه ، لكنه فى الوقت ذاته منفصل عنه . إنه متأصل ، لكنه ممدود فى جميع الآفاق »[٦٦] .

إنّ هذا التمييز يعينه على أن يلتمس ماضيه الثقافى العربى فى امرىء القيس وأبى نواس وأبى تمام والشريف الرضى والمتنبى والمعرى والحلاج و « مئات العقول الخلاقة الأخرى فى تراثنا العربى ، التى غيرت ورفضت وتمردت على الأليف والموروث والعادى والتقليدى »[٦٧] ، وأن يعلن فى معرض الدفاع عن نفسه - بنوع من المفاخرة - « ما من عربى معاصر يقدر أن يقول إنه كشف عن الجوانب المضيئة الحيّة فى التراث العربى كما فعلت أنا ، أو إنه درسه كما درسته ، أو حاول أن يفهمه من حيث هو كل فى ضوء العصر الحاضر كما حاولت» - مستشهدا ببعض أعماله ، **كديوان الشعر العربى ، ومقدمة للشعر العربى ، والثابت والمتحول**[٦٨] . ومن الجدير بالذكر أن أدونيس لا يكتفى بهذا اللون من الدفاع عن الذات تجاه ما يلقى من اتهام له برفضه الماضى أو ازدرائه ، بل يلجأ إلى شهادات ينشرها بين حين وآخر فى « مواقف » ، منها ما جاء على لسان الرئيس عبد الفتاح إسماعيل ، حيث نقرأ قوله بشأن التراث « اليوم عندما يقرأ أى شخص للشاعر أدونيس « الثابت والمتحول » سيدرك كم عانى الرفيق أدونيس حتى يصل إلى ما وصل إليه ، وكم قرأ وكم اطلع ، وسيدرك مدى معرفته بفقه الفقهاء ، وبكل ما فى التراث ، ليستطيع أن يتكلم عن شىء يفهمه فهماً جيداً ، ويدرك ماذا يريد أن يصل إليه »[٦٩] .

ومما لا شك فيه أن موقف أدونيس من التراث يثير أموراً جوهرية تتجاوز التراث الأدبى بمعناه الضيق ، على نحو يخرج عن نطاق بحثنا هذا ؛ ولكننا نستطيع أن نلاحظ ظاهرتين أو سمتين فى موقفه ؛ أولاهما ، أنه تميز بالثبات إلى حدّ كبير ، بالرغم مما يقال عن تحولاته الإيديولوجية ، أو ما يقوله عن صلته بالعروبة والماركسية ؛ والأخرى منحاه الهجومى الذى يُفسر أو يساء فهمه بأنه تنكرٌ للإبداع العربى أو للثقافة العربية ، لما يتميز به من ميل إلى التعميم[٧٠] .

ويبدو عبد الصبور أقلّ تطرفاً من أدونيس فى تعامله مع التراث ؛ فهو يخشى من استعمال مصطلح « الحداثة » أو « الحديث » ، لأنه يوحى بالمناقضة ، ويدفع بالشعر الحديث « إلى مأزق المقارنة الحادة بينه وبين التراث برمته » ، وينتج عنه إدراك غير سليم لجوهر الموروث الأدبى العربى[٧١] . وهو يدافع عن الحركة الشعرية الجديدة على أساس أنها « لم تنظر إلى التراث العربى لتهدمه ؛ لترفضه رفضاً شبه شامل ، ولكنها نظرت إليه لكى تعيد بناءه »[٧٢] . ويذهب فى موضع آخر إلى أنّ « للتراث سيطرة لا يكاد يفلت منها إلا الشاعر العظيم » ، وأن الشاعر المتميز هو مَنْ « ينتج شعراً متميزاً » ، بعد هضم التراث وتغلغله فى نفسه بحيث يصبح جزءاً من تكوينه ، فيستطيع (أى الشاعر) أن يصل إلى أسلوبه الخاص ، ويضيف إلى التراث جديداً[٧٣] . غير أن عبد الصبور يدرك أنّ هناك خطورة فى تقديس التراث ، أو فيما يراه من الافتتان بإحيائه أو الالتزام به دون تمييز ؛ فيحذّر من خضوع الشاعر للتراث خضوعاً تاماً ، ويدعو إلى تجاوزه ، والعودة المتبصّرة المتيقظة إليه ، « لنتخيّر منه تخيّراً ما يصلح للنشر ، وما يقدر على الحياة ويحقق الفائدة ، فى عصر يختلف اختلافاً عظيماً عن عصور التراث القديمة » ، أو لتحديد « جدواه للحياة القادمة التى نريد أن نصنعها ، إذا كنا نريد أن نجعل من التراث معيناً على صلابة جذورنا فى الأرض لامشغلة تشغلنا بالماضى عن الحاضر»[٧٤] . إن من يقرأ آراء عبد الصبور حول التراث - وبخاصة الجانب الشعرى منه - يُحسّ بأن علاقته بالتراث ليست علاقة توتر أو تناقض حادّ ، بل هى نوعٌ من التفهّم المتعاطف معه . وليس من الغريب أن يعلن بأنه استراح إلى نوع من اليقين حين قرأ الشعر العربى ، فأحبّ ما أحب ، وكره ماكره ، وتخيّر تراثه الخاص منه ، مؤمنا بأن لكل شاعر الحق فى أن يتخيّر تراثه كما يشاء[٧٥] . وقد استطاع بذلك أن يحقق التوازن فى فكره بين التراث والمعاصرة «على أساس من الاختيار المستنير ، وتعمق الجوهر ، وتواصل الحضارات ، والاستمساك بالشخصية العربية الأصيلة ، والطابع المصرى » - كما يقول هدارة[٧٦] .

أما موقف البياتى من التراث فلا يختلف من حيث الجوهر عن موقف عبد الصبور ؛ فهو يعكس وعياً إيجابياً بأهمية التراث ، وضرورة التخيّر منه ، أو الرحيل المستمر إليه . وتبدو صلته وثيقة بغير المكتوب منه ؛ فقد كان زاده الشعرى الأول - كما يقول - « أغانى الفلاحين ، والحكايات الشعبية المنتشرة فى الريف »[٧٧] . ثم بدأ تعامله مع الكتب والقراءة كما لو كان مسافراً فى قطار لا يعرف المدينة التى سيهبط فيها ؛ فلم يتوقف عند كتاب معين ، أو نوع واحد من الثقافة . وقد وجد فى التاريخ أحبّ أنواع القراءة إليه ، يلمس فيه تجسيداً لقضايا الإنسان التى طرحت على كل المجتمعات الماضية ، كما وجد فى عدد من الشعراء العرب الذى يؤثرهم - كطرفة بن العبد ، وأبى نواس ، والمعرى ، والمتنبى ، والشريف الرضىّ - « نوعاً من التمرد على القيم السائدة ، والبحث عن أشياء لا يوفرها واقعهم أو مجتمعهم أو ثقافتهم »[٧٨] ؛ أى أن البياتى يبحث فى التراث عما يجسّد قضية الإنسان ، ومحاولته تخطى واقعه الإجتماعى ، وهو ينظر إليه - فى موضع آخر - كما لو كان نهراً زاحفاً نحو المستقبل ، يكتسب أصالة جديدة فى مساره ، مميزاً بين دلالاته الثابتة التى تمثل الانقطاع ، والدلالات المتغيّرة التى تكفل

التواصل[٧٩] ؛ ويرى « أن إعطاء الحياة الحقيقية لتراثنا العربي القديم تتمّ عن طريق التجديد » لا عن طريق « التقوقع والتخلف والتقليد » الذي يدعو إليه بعضهم باسم الحفاظ على التراث ، معلناً أن « السلفية بمعناها الرجعي موقفٌ معادٍ للتراث ، لأن التراث حياة وديمومة ، والتراث الحيّ - أي الماضي الحيّ - هو الماضي الذي يستطيع أن يستمر في الانسان من الماضي إلى الحاضر فالمستقبل »[٨٠] .

من الواضح أن البياتي في موقفه من التراث - عربياً كان أم إنسانياً - يعكس رؤيته الاجتماعية الثورية للعالم التي يستطيع من خلالها أن يكشف مايراه تعبيراً عن صراع الإنسان ومعاناته ، وثورته المستمرة عبر العصور . ويصبح عنده هذا الاكتشاف شرطاً أساسيا لنجاح مهمة الشاعر والثوري ؛ لأنها - في رأيه - « لا يمكن أن تتحقق بإبداع الواقع وإعادة خلقه وتغييره من خلال الحاضر فقط ، بل لابد لها من أن يمتاحا من آبار الماضي ، وأن يكتشفا كهوفه السحرية التي خيمّ عليها الصمت ، لإضاءته واكتشاف الدلالات المتجددة فيه »[٨١] . ويؤكد البياتي مركزية التراث في صيغ مماثلة ، كقوله بأن « الرؤية القومية والإنسانية لا تولد عند الشاعر إلا من خلال معايشة واستبطان للتراث أو التجربة الثقافية » ، أو أن الشاعر بدون قدرته على استيعاب التراث والامتداد به من الماضي إلى الحاضر « لا يستطيع أن يعاني تجربة العصر ورؤياه الإبداعية بشكل دقيق » ؛ وتأكيده « الرموز والأساطير في التراث العربي والإنساني ، قديمه وحديثه » ، وقدرة الشاعر على انتقائها واكتشافها بصورة تطابق تجربته الذاتية ، أو تجربة أمته الجماعية ، أو تجربة عصره ، واعتباره « التراث والثورة والتجربة » الأقانيم الثلاثة التي لا يستطيع بدونها الشاعر أن يحقق رؤيته الجديدة[٨٢] .

نستطيع ، إذن ، أن نخلص في ضوء ماذكرنا من أمثلة كتابات شعرائنا - وهناك أمثلة مماثلة أخرى - إلى أن موقف الشاعر الحديث من التراث لا ينطوي على رفضه ، كما يقال ، بل يتميّز بالعودة المتبصرة الواعية إليه ، وتخيّر العناصر التي تعد حية بسبب من فعاليتها المشعّة (كما يقول أدونيس) ، أو ذات دلالات متجددة ، مطابقة لتجربة الشاعر وأمته وعصره (البياتي) ، أو تثبت جدواها للحياة القادمة ، أو في عصر يختلف عن عصورها اختلافاً عظيماً (عبد الصبور) . غير أنّهم يختلفون في أسلوب التعامل معه وتقويمه واختيار ما يعدونه حيّاً ، وفي طريقة استخدامه في شعرهم ، وإن كان بينهم قدر مشترك مما يختارون[٨٣] . ولا بد لي هنا من الإشارة إلى اختلاف النقاد في تفسير علاقة الشعراء بالتراث ، وأنّ منهم من يثير موضوع انتماء بعضهم إلى أقليات عرقية ودينية ومذهبية ، وتأثيره في نظرتهم إلى التاريخ والتراث[٨٤] ، كما أن منهم من يصنّف الشعراء (على أساس شعرهم كما يبدو) داخل اتجاهين كبيرين : الأول « يعتبر الانبعاث مفهوماً مستقبلياً لا علاقة له بالتراث ؛ ومن هؤلاء البياتي وتوفيق زياد وسميح القاسم والسياب في مرحلة معينة ؛ والثاني ينزع إلى بعث عصر ذهبي ؛ وهو بدوره يقسم إلى فئتين : فئة ذات انطلاقة قومية حضارية ، من أفضل من يمثلها الشاعر الراحل خليل حاوي ؛ وفئة أخرى ذات منطلق ماورائي ، ومنها يوسف الخال ومحمد الفيتوري وصلاح عبد الصبور إلى حدّ ما . أما أدونيس فإنه يتأرجح ليس فقط بين الاتجاهين الرئيسيين ، بل أيضاً بين فئتي الاتجاه الثاني »[٨٥] .

ثالثاً : الحداثة ومهمة الشعر .

من الواضح أن مفهوم مهمة الشعر عند شعرائنا المعاصرين قد شهد تحولاً جذرياً من تأكيد دوره الخارجي الاجتماعي بوصفه صوتاً للقبيلة أو المجموع ، يخاطب جمهور المستمعين ويثير أحاسيسهم بلغة يشيع فيها التقرير والمباشرة ، إلى إبراز دوره أو طبيعته بوصفه إبداعاً محوره رؤية الشاعر الذاتية للحياة ولغته الإيحاء بدلاً من التصريح أو الإيضاح . وكان من الطبيعي أن يؤدي هذا التحول - وفيه ما فيه من خروج على دور الشاعر - إلى التساؤل عما إذا كان للشعر والشاعر أية مسؤولية تجاه واقعه أو عالمه ، وعن نوع الصلة التي تربطه بمتلقّيه . يلخص عز الدين إسماعيل موقف الشعراء في ضوء كتاباتهم بقوله : « إن الشعراء - في الأغلب الأعم - لا يرون في أنفسهم مصلحين مسؤولين عن إصلاح الكون ، ولكنهم إذ يشعرون بالألم لفساده واختلاله وزيفه ، وينجحون في نقل هذا الشعور إلى الآخرين ، يكونون قد بذروا بذور التمرد عليه . . . وحين يشحن الشعر النفوس بالألم والأمل : الألم لما هو قائم ، والأمل في يوم جديد ومستقبل مشرق ، فإنه يكون قد وفى بوعده ، وحمل مسؤوليته[٨٦] » . وإذا صحّ أن الشعراء يتفقون في أن مسؤوليتهم هي مسؤولية إيحاء بفساد الكون واختلاله والتمرد عليه ، والتطلع - بأمل - إلى واقع أفضل ، فإنهم يختلفون في منطلقاتهم أو مناهجهم التي تؤدي إلى هذا الإيحاء ؛ فمنهم من يؤكد ضرورة الالتزام والانطلاق من خلال معايشة الواقع والمشاركة الفعلية في تغييره ؛ ومنهم من يرى أن « الخلق همّه الأكبر والأوحد »[٨٧] ، أو - كما يقول أدونيس - « لا وظيفة للإبداع إلا الإبداع »[٨٨] . ومن ممثلي التيار الأول عدد غير قليل من شعرائنا ، كالبياتي وحجازي وأمل دنقل وممدوح عدوان وسعدي يوسف . يقول عدوان في الرد على سؤال : هل حركة الشعر الحديث هي حركة إصلاحية أو حركة ثورية ؟ : « الثوريون هم وحدهم الذين يصنعون التغيير » ، وإن « الشاعر يعي ما يريد من خلال معايشته للواقع وثقافته . ولأنه يعي لابد من أن يعرف موقعه من حركة التغيير . إنه قادر على الكشف (وهنا فرديته) ، لكنه في إنتاجه الناجم عن هذا الكشف لا يستطيع إلا أن ينتج من خلال المواكبة والمشاركة . إنه رائد في كشفه ، وهو جزء من المسيرة في فعله ونتاجه »[٨٩] . وهو حين يؤكد دور الشاعر الثوري لا يرى ضرورة انتمائه إلى المؤسسات

الثورية . ويبدو أن أمل دنقل لا يختلف عن عدوان فى تأكيده الوظيفة الاجتماعية للشعر والشاعر ، قائلاً عنها بأنها « وظيفة معارضة ؛ فالشعر يجب أن يكون رافضاً للواقع دائماً ، حتى ولو كان هذا الواقع جيداً ؛ لأنه يحلم بواقع أفضل منه » . وهو يؤيد التزام الشاعر دون إلزامه ؛ لأن الشاعر ليس بوقاً لأحد ، ولأن هناك تناقضاً بين السياسة بوصفها « فنّ الممكن » ، والشعر بوصفه « فن المستحيل » . « السياسى أبداً يطالب بما يمكن تحقيقه ؛ أما الشاعر فهو يطالب بما يبدو وكأنه فن مستحيل التحقيق » . ومن هنا يرى أن التزام الشاعر ينبغى أن ينبع من ضميره وفكره ، وأن الشعراء المنتمين إلى حزب أو تنظيم هم دائماً أضعف الشعراء[٩٠] .

ولعل البياتى - بين جيل رواد الشعر الحديث - خير من يمثل منهج الالتزام باطّراد خلال معاناته الطويلة ، وكتاباته المتفرقة حوله ؛ فهو يعتمد « الالتزام الأصيل الحقيقى » الذى لا يأتى من الخارج - كما يقول - وإنما يولد مع ولادة الشاعر ، ويشترط فيه أن يكون التزاما متعدد الأبعاد : فنياً وأخلاقياً وقومياً وحضارياً وإنسانياً ، لا ينفصل الواحد عن الآخر[٩١] ، كما يشترط فيه ألا يكون مفروضاً عليه ، أو مجرد شعار ، وإلا فإن الشاعر يسقط فى الابتذال ، لأنه يتبنى موقفاً غير أصيل . ويكرر هذه الملاحظة عند التعليق على ما يسمى بالشعر الثورى ، الذى يكتبه شعراء « لم يسبق لهم أن مارسوا فعل الثورة ، وعايشوا جوهرها الفاعل وكينونتها » قائلاً : « إن مثل هذا الشعر ، الذى يكتب نتيجة التزام يأتى من الخارج ، يؤدى إلى ولادة الأعمال الهابطة »[٩٢] . والبياتى عندما يهتم اهتماماً بالغاً ببعض الشعراء العالميين ، كنيرودا ، وإيلوار ، وناظم حكمت ، ولوركا ، وماياكوفسكى ، يجد نفسه أمام أشعار تتميز بثلاثة ملامح : (١) أنها تحمل جوهر الشعر الحقيقى ؛ و(٢) تحمل قدرة النفاذ إلى وجدان الإنسان المعاصر ؛ و(٣) تحتوى على نوع من الالتزام الواعى الحى ، النابع من داخل نفوسهم[٩٣] ، ويراها تجسد « كيف يمكن أن يكون الشاعر ملتزماً وعظيماً فى نفس الوقت » . وتؤكد أهمية فنية التجربة وجمالياتها أن هذه الأقوال - وفى كتابات الشاعر أمثلة أخرى - تدل على أنه ليس هناك انفصام حتمى بين الالتزام (بحسب مفهومه) والإبداع ، كما يوحى بذلك تساؤل أدونيس : « هل يجب التخلى عن الإبداع الشعرى فى سبيل الالتزام السياسى كما ترى العقائد «التقدمية» ؟ »[٩٤] يقول البياتى - وكأنّ به يرد على هذا التساؤل - « لا أفصل بين الإبداع وبين الموقف . وكل الشعراء الكبار الذين كانوا فى تاريخ الإنسانية لم يفصلوا على الإطلاق بين الإبداع والموقف»[٩٥] . وقد يقال إن الالتزام يحد من فاعلية الإبداع وقدرته على تجاوز المستقبل ؛ أى أن الشعر الملتزم ينتهى بانتهاء وظيفته المرحلية ، كما حدث فى حالات غير قليلة ، غير أن البياتى يجد فى الفهم الموضوعى للتناقضات التى تسود قانون الحياة ما « يمنح الشاعر الرؤية الشاملة ، والقدرة على التخطى والتجاوز إلى المستقبل »[٩٦] . ولهذا فهو يقول عن الثورى والشاعر إنهما عندما يبدعان الواقع ويعيدان خلقه ، لا يقفان عنده لكى يقعا فى شركه ، ويصبحا انعكاساً له فى صورته الجديدة ، بل لكى يتخطياه ويتجاوزاه إلى المستقبل . فالالتزام إذن عنده لا يعنى المرحلية أو السكونية ، بل التجاوز والتجدد عبر استيعاب الحاضر؛ ومعاناة الثورة الاجتماعية والسياسية » . الشاعر - كما يقول - « لا يتوقف هنا أو هناك . إنه متسكع وجواب آفاق لا يقر له قرار » . ومن هنا كان إصراره على التجدد باستمرار من خلال عملية الخلق الشعرى ، كما تجدد الطبيعة نفسها بتعاقب الفصول ، وكان رفضه الجمود أو التوقف عند أشكال فنية من التعبير[٩٧] . وهكذا نرى أن تيار الالتزام فى حركة الشعر الحديث الذى يمثله البياتى - وغيره من الشعراء - أو ما يسميه محمود أمين العالم بـ « تيار التجسيد الواقعى »[٩٨] ، ينطوى على رؤية الشاعر الذاتية وخبرته ، والوعى الموضوعى لعالمه ، وإحساسه فى الوقت نفسه بمركزية إبداعه الشعرى ، أو - كما يوجزه العالم بقوله - : « إنه الوعى بالواقع ، ومعاناة الواقع ، ومصادمة الواقع ، فى تشكيل شعرى إبداعى » .

أما صلاح عبد الصبور الذى اعتبر - فى مرحلة معينة من حياته - من ممثلى التيار المذكور ، فلم يخرج - كما يبدو - عن الالتزام خروجاً تاماً ، بل أضاف إليه بعداً روحياً أو صوفياً ، ينعكس فى إحساسه بما حمل بين جوانحه من شهوة لإصلاح العالم كما يقول : «إن شهوة إصلاح العالم هى القوة الدافعة فى حياة الفيلسوف والنبى والشاعر ، لأن كلا منهم يرى النقص فلا يحاول أن يخدع عنه نفسه ، بل يجهد فى أن يرى وسيلة لإصلاحه ، ويجعل دأبه أن يبشر بها»[٩٩] . ويذكرنا فى موضع آخر بعذاب الحلاج الذى يعكس فى رأيه - رفض المفكرين أن تكون غايتهم خلاصهم الشخصى ، باطراح مشكلات الكون والإنسان عن كواهلهم ، وإيثارهم حمل عبء الإنسانية على كواهلهم[١٠٠] . وإذا كان يرى أن سبيل الشعراء إلى الإصلاح هى سبيل الانفعال والوجدان والتوجه بخطابهم إلى القلوب فإنه يقر بأنهم ينطلقون من «رؤية مسؤولة» تواجه الشر وتجسده ، ولا تتهادن معه ؛ ويعترف بأن شعره - بوجه عام - وثيقة تمجيد للقيم التى يواجه بها الشر : الصدق والحرية والعدالة ، وتنديد بأضدادها[١٠١] ؛ أى أنه كان فى منحاه الصوفى أميل إلى مواجهة الواقع منه إلى العزوف عنه ، مؤمناً بأن «غاية الوجود هى تغلب الخير على الشر من خلال صراع مرير»[١٠٢] ، متخذاً من موقف الحلاج - كما صورته مسرحيته مأساة الحلاج - نموذجاً لدور الفنان فى المجتمع : أن يتكلم . . . ويموت[١٠٣] .

ويلاحظ هنا أن عبد الصبور يوحد - كما قال عز الدين إسماعيل[١٠٤] - بين التجربة الصوفية والتجربة الفنية ، فهما - فى رأيه - تنبعان من منبع واحد ، وتلتقيان عند نفس الغاية ، وهى«العودة بالكون إلى صفائه وانسجامه» . إن إيمانه

بدور الكلمة والرؤية المسؤولة يدفعه إلى أن يقوّم تقويماً إيجابياً دور الشعر العربي الحديث في شجب أوجه القصور المختلفة في الواقع العربي ، فهو يقول عنه : «كان في مجمله شعر مقاومة ، بمعنى أنه لم يكن مجرّد انعكاس للعودة الساكتة للحياة العربية ، ومجرّد وصف لما يقوم فيها من مظاهر سطحية ، ولكنه حاول أن يتعمقها وأن يندّد بالمظاهر المتخلفة . . . التي كانت ومازالت تستشرى في عالمنا العربي . هاجم شعرنا كثيراً من العلاقات اللامنطقية واللاإنسانية ، وكثيراً من أوجه الطغيان»(١٠٥) . غير أن عبد الصبور - كغيره من دعاة الالتزام أو مناوئيه - كان يدرك ما يكمن في الالتزام من خطورة تهدد فنّية العمل الأدبي ، ويلمس بحق آثاره السلبية ، على نحو دفعه إلى التحذير منه في مواضع مختلفة من كتاباته ، يرجع بعضها إلى أواسط الخمسينيات(١٠٦) .

ولعلّ أحدا من شعرائنا أو نقادنا الحديثين لم يول موضوع الالتزام أو مسئولية الشاعر ما أولاه أودونيس من الاهتمام منذ أواخر الخمسينيات حتى يومنا هذا ، أو أثار ما أثاره من الحوار والتعليقات ، بسبب فرادة مفهومه للشعر ومهمته ، أو فهمه للحداثة ذاتها - كما ألمحنا إليه من قبل . ولهذا يصعب علينا الإلمام كلياً بما ورد في كتاباته النقدية حول الموضوع في مثل هذه العجالة ، وغاية ما نستطيع تحقيقه هو الوقوف عند أحد جوانبه ، ألا وهو رفضه الالتزام أو الدور الاجتماعي للشعر والشاعر .

وأول ما نلاحظه أن أدونيس يرفض ذلك منذ البدء ؛ لأنه في رأيه يناقض جوهر الشعر الجديد ؛ إذ إن الشعر بوصفه رؤيا أو «كشفاً عن عالم ، يظل أبداً في حاجة إلى الكشف» (على حد تعبير «رينه شار» كما اقتبسه أدونيس) قائم على ما يجاوز الواقع ، في حين تتناول الواقعية أموراً قبلية مسبقة ، قائمة في ذهنية الناس(١٠٧) . وهو يرفض أن يكون العالم الواقعي الذى نعيش فيه غاية للشعراء وإطاراً لهم ؛ لأن هذا العالم ليس إلا وسيلة لخلق عالم أنضر وأغنى ، و «بوابة تصلنا بالعالم الكبير الآخر . العالم الذى يفتحه الشعر ويقود إليه»(١٠٨) . إنّ هذا الفهم لجوهر الشعر وعلاقته بالواقع الذى أعلنه عام ١٩٥٩ في مقاله «محاولة في تعريف الشعر الحديث»(١٠٩) ، ظلّ يتردد في كتاباته النقدية طوال ربع قرن ، دون تغيير جوهري ، وظلّ ينعكس في أحكامه المتكررة بشأن الشعر الحديث الذى يخالف مفهومه . فهو يرى أن مهمة الشاعر أو الشعر ليست أن يلاحظ العالم فيستعيده ويصفه ، بل أن يعيد النظر أصلاً في هذا العالم . . . أن يبدله ، أن يخلق ويجدد(١١٠) ، أو أن «يغير الطريقة السائدة في رؤية الحياة والعالم ، والتى عبر تغييرها مجازياً تنشأ صور وطاقات لتغير العالم مادياً»(١١١) . التغيير إذن - ويقصد به التغيير الجذرى الشامل لا الإصلاحي - هو المعيار الذي يقوّم به الشعر ومهمته . إن الشعر الذى لا يكون «تغييرياً» لا يعد إبداعاً ، ولا يؤدى مهمته . وعلينا أن نتذكر أن الكتابة عند أدونيس إما أن تكون محافظة تقليدية ، تكرر ثقافة القاسم المشترك السائد ، وإما أن تكون إصلاحية ، تنتقد الثقافة المذكورة وقيمها ، في سبيل تحسينها (وهى في هذه الحالة تعكس - كالأولى - البنى السائدة) ، وإما أن تكون تغييرية تتجاوز الثقافة السائدة ، منظورات وطرق تعبير ، لتخلق عالماً يرتبط بحركة التغيير وآفاقها ، حيث تنشأ ثقافة جديدة(١١٢) . وفي ضوء هذا المفهوم نستطيع أن ندرك لماذا يحكم على معظم الشعر العربي الحديث بأنه غير حداثى أو إبداعى . إنه لا يرى فيه تحوّلاً جذرياً ، بل امتداداً للتقليدية كما تبين ذلك أحكامه التعميمية - وقد غدت سمة بارزة في منهجه - كقوله : «ولعل أهزل الآثار الشعرية بالمقياس الجديد هى غالبا الآثار التى لا تكشف إلا عقد الشاعر أو ظروفه الاجتماعية الشخصية» ، وأن معظم شعرنا المعاصر «شعر لا يقوم على كلية التجربة الإنسانية»(١١٣) ، وحكمه على النتاج الشعرى الذى تناول الأحداث الكبرى (فلسطين ، التأميم ، ثورة الجزائر) بأنه ليس بذى قيمة فنية إطلاقاً(١١٤) - وإن أشار إلى أن هناك استثناء - أو الشعر الواقعي بأنه لا يعد شعراً «بالمعنى الحقيقى ، وإنما هو نصوص سياسية واجتماعية . وقيمته من هذه الناحية في وظيفيّته ؛ أى أنه ينتهى حينما تنتهى وظيفته ، وذلك على النقيض من النصوص الشعرية»(١١٥) ، أو اعتباره شعر المقاومة غير ثورى ، بل امتداداً لشعر التحرر الوطنى الذى عرفه العرب طيلة النصف الأول من هذا القرن(١١٦) ، إلى قوله : «معظم النتاج الذى يسمى «حديثا» إنما هو شعر «قديم» ؛ ذلك أنه مازال في بنيته ظلاً لبنية الخطابة . . .»(١١٧) .

ولهذا فهو يدعو إلى التمييز بين نوعين من الحداثة الشعرية : الأولى حداثة ظاهرية سياسية بالمعنى المباشر ، والأخرى عميقة ، تعنى ببناء الإنسان وحياته بناءً كاملاً ، ناعتاً شعراء الحداثة «الظاهرية» بأنّهم «يضيعون في وهم التحركات والإنجازات الصغيرة . لذلك يسقطون في التفاؤلية السطحية للالتقاء بالذات ويصبح شعرهم نوعاً من الامتداح والتبشير . وهم في هذا يضيفون إلى حالة الاستلاب الأصلية حالة أخرى أشدّ خطورة ، هى حالة التوهم بأنهم تجاوزوا الاستلاب» . أما شعراء الحداثة «العميقة» فإن شعرهم - في رأيه - يستلب القارىء من استلابه ، ويضعه أمام هاوية «لا يرى فيها عادة أو تقليدا أو أى إفراز استلابى ، وإنما يرى فيها ذاته العميقة الأصيلة»(١١٨) . ولا يتحقق هذا - على حسب مفهومه - إلا من خلال نصوص تهيىء له أن يعرف ما لايعرفه ، لا بقراءة نصوص تذكره بما عرفه(١١٩) .

ومما يأخذه أدونيس على دعاة الالتزام أنّهم يُخضعون الشعر للمقتضيات الإيديولوجية والسياسية ، ولمستلزمات الإيصال وغيرها من التقاليد السائدة ، ويجعلون من الشعر وسيلة حين يقَوّم بفائدته العملية لا بشعريّته أو جماليّته(١٢٠) ، أو أنّهم يدعون

إلى التخلّى عن الإبداع الشعرى فى سبيل الالتزام السياسى[١٢١] ، أو يطلبون من الشاعر عملياً باسم الجماهيرية أو الثورية أو الواقعية أن يبقى ضمن المعانى العقلية ؛ فكأنهم يطلبون منه أن ينتج « ماليس للشعر فى جوهره وذاته نصيب »[١٢٢] ، وغير ذلك مما يعده إخلالاً بالفن ، وتشويهاً لبعض الإيديولوجيات أو المفاهيم ، كالماركسية والواقعية الاشتراكية[١٢٣] .

لاشك فى أن حركة الشعر الحديث قد عانت - كأية حركة أدبية أخرى - من عيوب أو ممارسات سلبية ، كالتى ذكرها أدونيس ، وقد يكون مردّها سوء فهم للالتزام أو الواقعية أو مفاهيم أخرى فى الشعر ، كما أشار إلى ذلك غيره من شعرائنا ونقادنا ؛ ولا شك كذلك فى أنها تضمّ اتجاهات تتفاوت فى مستوى شعريّتها وأصالة إبداعيتها ، غير أن ذلك كلّه لا يصحّ أن يكون أساساً يقوم عليه موقفه السلبى تجاه مختلف أنواع الممارسة الكتابية ، أو المفهومات النظرية التى ازدهرت منذ أواخر الأربعينيات ، لمجرد تعاملها مع الواقع ، أو لأنها لم تتجاوز تجاوزاً كلياً حاضرها وتراثها الأدبى وثقافتها . إن تجاوز الواقع ، وتجاوز التراث والثقافة ، تجاوزاً كلياً ، أو تحقيق التغيير الكلى الذى يدعو إليه أدونيس ، يتناق وحركة التاريخ ، كما يخالف فى مجال الأدب مساره ، وإن كانت تسعى إليه حركات كالطليعية والمستقبلية والسريالية . ولكن أدونيس فى منحاه الرفضى الفريد[١٢٤] فى نقدنا الحديث لا يعكس ملامح من تلك الحركات فحسب ، كما بينّا من قبل عند الكلام على موقفه من التراث ، أو كما يقول إحسان عباس[١٢٥] ، بل يحاول الانطلاق - كما يبدو - من تأثره بالماركسية أو الثورة الاشتراكية[١٢٦] ، مُوحياً أحياناً بحرصه على التفسير الماركسى الصحيح لبعض قضايا الفن والشعر[١٢٧] .

ولهذا ليس من اليسير تفسير موقفه السلبى تجاه مهمة الشعر بنزعته العدمية أو المثالية وغيرهما من التأويلات المتناقضة التى نقرؤها فى كتابات شعرائنا ونقادنا بشأنه[١٢٨] ، وقد لا يكون من الضرورى التطرق إليه فى هذا السياق . غير أنه لابد لنا من ملاحظة مغالاته فى عدد من الأمور : أولا : رفضه وظيفة الشعر فى إطار مرحلته التاريخية ؛ وهى وظيفة من حق الشاعر أن يؤديها صادقاً إذا أراد ، حتى وإن لم تتجاوز مرحلتها . ثانياً : أحكامه الأحادية الطابع ، التى لا تقبل التعدد ، أو ما يسميه فى الدفاع عن نفسه بـ « الوثوقية الطوباوية »[١٢٩] ، كأن المسألة مسألة خيار أن يكون الشعر وفقاً لرؤ ياه أو لا يكون ، حداثياً عميقاً أو ليس بحداثى قط ، أو أن يتخلّ عن الإبداع الشعرى أو يلتزم . ويبدو لى أنه يدعو إلى نوع من النمطية التى يثور عليها ، بخلاف ما تتطلبه الحداثة أو حضارة العصر من تعددية فى الاتجاهات الإبداعية وغيرها . وثالثاً التعميمية التى تميّز بها منهجه النقدى فى تقويم الشعر الحديث ، دون اللجوء إلى دراسات تحليلية له ، أو تخصيص نماذج كافية منه .

ومهما يكن رأينا فى منهجه فإننا لا نستطيع إلا الاعتراف بما لموقفه السلبى من فاعلية إيجابية ضد التحجر والسكونية ، ومن دور بنّاء فى الثورة التعبيرية المستمرة التى شهدها شعرنا الحديث منذ أواخر الأربعينيات .

الهوامش

(١) Ned J. Davison. The Concept of Modernism in Hispanic Crticism. Boulder: 1966.p.1

(٢) « الحداثة فى الشعر » - ندوة « فصول » ٣ (١) أكتوبر - نوفمبر - ديسمبر ١٩٨٢ ، ٢٦٠ - ٢٦٨ (شارك فيها أحمد عبد المعطى حجازى ، وجبرا إبراهيم جبرا ، وحمادى صمود ، وسلمى الخضراء الجيوسى ، وعبد السلام المسدى ، وعبد الوهاب البياتى ، وكمال أبو ديب ، وأدارها شكرى عياد ، وأعدها محمد بدوى) .

(٣) Matei Calinescu. Faces of Modernity. Bloomington, Indiana: 1977. p.13

يرى كالينسكو أن فكرة الحداثة لا تدرك إلا فى إطار وعى زمنى خاص ، زمن تاريخى طولى . لا يُرَدّ بل ينطلق بدون مقاومة نحو الأمام . . . الحداثة كفكرة تكون بلا معنى فى مجتمع لا يرى جدوى فى الفكرة الزمنية المتعاقبة

للتاريخ ، بل ينظم مقولاته الزمنية وفقا لنموذج أسطورى متكرر . ولهذا نشأت فكرة الحداثة فى القرون الوسطى ، فى حين كانت غائبة فى عالم العصر الوثنى القديم .

(٤) من النقاد من يرجع بداية الحداثة بمدلولها العام إلى عصر النهضة ، أى أوائل القرن الخامس عشر ، أو أحداث معينة فى القرنين السابع عشر ، والثامن عشر ، أو ظهور بعض الأعمال البارزة فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، كأوراق العشب (١٨٥٥) للويتمان وأزهار الشر لبودلير ، ومدام بوفارى لفلوبير (١٨٥٧) ، وأصل الأنواع لداروين (١٨٥٩) ، الذى يعده الناقد الشهير نور ثروب فراى بداية للقرن الحديث ، أو سنة ١٨٧٠ ، وغيرها من التواريخ ، والأحداث ، على نحو يدل على استحالة تحديد بداية الحداثة تحديداً دقيقا . انظر مثلاً :

Monroe Spears. **Dionysus and the City: Modernism in Twentieth Century Poetry.** New York: 1970. pp. 10-9 .

Malcolm Bradbury and James Mc Farlane. **Modernism 1890-1930.** Atlantic Highlands, NJ: 1978, pp. 30-31 .

(٥) سبيرز ص ١٤ وبراد بورى ص ٣١ - ٣٢ .

(٦) راجع كالنيسكو ص ١٣٢ - ١٣٣ حيث الإشارة إلى استعمال حركة ما بعد الحداثة فى السياق الإنسانى عام ١٩٣٤ . ومن المعلوم أن المؤرخ توينبى قد أطلق مصطلح ما بعد الحديث Post-Modern على المرحلة التاريخية فى حضارة الغرب التى بدأت حوالى ١٨٧٥ . ووصفها بأنها عهد الثورات والاضطرابات والحروب العالمية . للوقوف على مصادر تعنى بمصطلح ما بعد الحداثة راجع إيهاب حسن (١٩٨٠) . ص ١١٧ - ١٢٥ .

Ihab Hassan, The Question of Postmodernism, **Bucknell Review**, 25 (No. 2, 1980) pp. 117-125.

علماً بأنّ المصطلح بدأ يتكرر فى عدد من الأعمال الحديثة الخاصة بالشعر الأمريكى ، مثل :

Donald Allen and G.F. Butterick, **The Postmoderns: The New American Poetry Revised.** New York: 1982.

Jerome Mazzaro. **Postmodern American Poetry.** Urbana, III. 1980

(٧) براد بورى (١٩٧٨) ص ٩٥ - ١٠٤

(٨) Malcolm Bradbury. Modernisms/Postmodernisms, in Ihab Hassan and Sally Hassan, eds. **Innovation/Renovation.** Madison, Wisconsin: 1983. pp.311-328.

(٩) انظر مقاله

George Gibian and H.W.Tjalsma, eds. **Russinn Modernism: Culture and the Avant-Garde, 1900-1930.** Ithaca, NY: 1976.pp.31-48

(١٠) راجع مثلا ببليوجرافية ديفيزالتى صدرت عام ١٩٨٢ وهى تضم بضع مئات من المداخل فى الإنجليزية وحدها .

Alistair Davies. **An Annotated Critical Bibliography of Modernism.** Brighton, Sussex: 1982.

(١١) أدونيس فاتحة لنهايات القرن . بيروت : دار العودة ، ١٩٨٠ ص ص ٣٢٨ - ٣٢٩ غير أنه يشير إلى أن دراسته « محاولة فى تعريف الشعر الحديث » - وكان قد نشرها أول الأمر فى مجلة « شعر » ٣ (العدد ١٢/صيف ١٩٥٩) ص ص ٧٩ - ٩٠ - تستقى كثيرا من الدراسات : التى كتبت عن الحداثة فى الشعر الأوربى . « زمن الشعر » دار العودة ، ١٩٧٢ ،ويقول حافظ الجمالى عند تلميحه إلى حركة المستقبليين الإيطالية والدادائية وأمثالها : وأحسب أن الكثيرين من شعراء الحداثة لا يعرفون من هذه المنطلقات شيئا ، ويمضون فى شعرهم بأصالة كبيرة أو صغيرة على سنة أدونيس» « الثابت والمتحول فى العقل العربى » المعرفة ، العدد ٢٣٦/١٩٨١ ص ٢٤ .

(١٢) كالنيسكو ص ١٠ Calinescu, p.10.

ومن الجدير بالذكر أن كمال أبو ديب أكد هذا الملمح فى ندوة « الحداثة فى الشعر » فى قوله « الحداثة وعى نقدى ضدى ، بإزاء العالم وإزاء نفسها أيضا ؛ ولذلك تحاول أن تخرج من ذاتها ، وأن تقوم بممارسة نقدية لهذه الذات » فصول » (العدد المشار إليه فى أعلاه) ص ٢٦٧ .

(١٣) إرفنج هاو Irving Howe. **The Decline of the New.** New York: 1970, pp.3-4 .

(١٤) إيهاب حسن - وهو مصرى المولد - ناقد أمريكى مشهور بدراساته عن الحداثة وما بعد الحداثة .

Ihab Hassan. **The Dismemberment of Orpheus:Toward a Postmodern literature.** New York: 1971.pp.-9-10 .

(١٥) سبيرز Spears, p.142 .

(١٦) سبيرز ص ص ١٤٩ - ١٥٠

(١٧) Peter Bondanella and Julia C. Bondanella, **Dictionary of Italian literature.** Westport, Connecticut: 1979, pp.227-229 .

Irving Howe. **The Idea of the Modern in Literature.** New York: 1967, pp 169-172.

لقد دعا المستقبليون إلى تحطيم اللغة الشعرية التقليدية وتحرير الكلمات من معانيها الموروثة ، وحاولوا التخلص من العناصر المنطقية ، كالعطف ، والظروف ، والصفات ، واللجوء إلى طرق طباعية ، كاستعمال الألوان المختلفة ، وترتيب الكلمات لا على أساس تتابعها الأفقى بل على شكل صور وغيرها من وسائل الإخراج غير المتعارف عليها ؛ وإذا كانت المدرسة الإيطالية من المستقبليين قد تميزت بأفكارها الفاشية ، وعدائها للدين والاشتراكية ، وتأييدها لسياسة خارجية عدوانية ، كما جاء فى مجموعة من بياناتها المعنونة « الحرب هى العلاج الوحيد للعالم » ، فإن بعض المستقبليين الروس ، وعلى رأسهم ما ياكوفسكى . كانوا يحلمون بيوتوبيا ، قد تكون اشتراكية ، ومن هنا برروا تمسكهم بالثورة ، على حد تعبير رينيه ويليك .

(١٨) ماياكوفسكى Vladimire Mayakovsky, **The Bedbug and Selected Poetry.** ed.Patricia Blake New York: 1960. pp. 17-18.

(١٩) راجع Evgeni Zamyatin, On literature, Revolution,and Entropy: فى كتاب هاو (١٩٦٧) ص ص ١٧٣ - ١٧٩ .

● يستعمل الكاتب الإنتروبيا - وهو مصطلح فيزيائى خاص بقياس الطاقة اللا متاحة - للدلالة على ظاهرة الجمود ، والتكلس ، والسكونية فى المجتمع .

(٢٠) اقتطف من أقواله نماذج تتصل ببعض سمات الحداثة :

* ليس هنالك ثورة نهائية . ليس هناك نهائية لتوالى الأعداد . الثورة الاجتماعية ما هى إلا واحدة فى التوالى اللانهائى للأعداد . قانون الثورة ليس قانونا اجتماعيا بل هو أعظم من ذلك بكثير . إنه قانون كونى شامل ، كقانون الحفاظ على الطاقة ، وقانون ضياع الطاقة (الإنتروبيا) .

* من أجل أن نجعل الكوكب (الأرضى) فتيا من جديد علينا أن نحرقه .

* المراهقة ليسوا إلا علاجا مرا لإنتروبيا الفكر الإنسانى ؛ يثبون من الغد إلى اليوم ؛ المراهقة ضرورة للصحة ؛ وإذا لم يكن هناك مراهقة فيجب أن يخلقوا .

* الأدب الضار أكثر فائدة من الأدب المفيد ، لأنه ضد الإنتروبيا ؛ فاعل ضد التكلس وتصلب الأنسجة والطحلبية .

* إن الإنتروبيا شائعة بين الفنانين والكتاب . إنهم يمضون قانعين فى استعمالهم ما يفضلون من الأشكال الفنية التى اصطنعوها ، ولكنهم لا يملكون القوة للكف عن حبّ ما أصبح عزيزا عليهم .

* الأدب الحى لا يوقت ساعته بزمن الأمس أو زمن اليوم ، بل بزمن الغد . الأدب الحى هو كالملاح الذى يصعد الصارية عاليا . ويستطيع من قمتها أن يلمح السفن الغارقة ، والجبال الجليدية العائمة والعواصف التى لا ترى من على ظهر السفينة .

* الجزمية (الدوجماتية) فى العلم والدين والحياة الاجتماعية والفن - إنتروبيا للفكر .

* لم يعد هناك مجال للأوصاف المخدرة البطيئة البالية . قانون اليوم التركيز . ولكن يجب أن نشحن كل كلمة شحنة عالية . يجب أن يضغط فى كل ثانية ما كان يتطلب ستين ثانية . التركيب/النظم يغدو معنى تأويليا

سريع التقلب . ومن هنا ما تراه من رمزية غريبة ومن اختيار غير طبيعى للمفردات . المفردات التى تقدسها الأعراف قد غزتها اللهجة والاستعمالات الجديدة . والعلوم والرياضيات والتكنولوجيا . الشكل الجديد ليس واضحا للجميع إنه يبدو صعبا لكثير من الناس . من الطبيعى أن يكون المألوف المبتذل أسهل وأكثر راحة ؛ وكذا كان عالم إقليدس ؛ أما عالم أينشتاين فصعب جدا ، غير أنه من المستحيل الرجوع إلى عالم إقليدس .

(٢١) Harvey Cox, "The Devil is a Modernist", **Harvard Magazine 86** (No., January, - February 1984) pp.56A-56H .

(٢٢) Wladimir Weidle, "The Poison of Modernism" in George Gilbian and H.W. Tjalsma, eds. **Russian Modernism.** Cornell, NY: 1976.pp.18-30.

(٢٣) راجع مثلا مدخل الحداثة فى « الموسوعة السوفياتية الكبرى » (الطبعة الإنجليزية) ؛

المجلد السادس عشر ، نيويورك : ١٩٧٧ ص ص ٤٠٥ -٤٠٦ .

"Modernism" **Great Soviet Encyclopedia** Vol.16.New York: 1977 pp.405-406.

وانظر كذلك هاو (١٩٧٠) ص ص ٣ - ٣٧ . حيث يلخص كثيرا من المآخذ ومن بينها قوله : إنها (أى الحداثة) تجرد الإنسان من أنظمة إيمانه ومثله العليا ، تقترح أسلوبا حديثا للخلاص : خلاص الذات وبالذات ومن أجل الذات » . ص ٥ .

(٢٤) من الدراسات الحديثة ، التى تهاجم بعض أعلام الحداثة الإنجليزية ، نذكر :

John R. Harrison. **The Reactionaries. Yeats. Lewis. Pound. Eliot. Lawrence. New York: 1966.**

Fredric Jameson. **Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist.** Berkeley, CA.: 1979.

(٢٥) David Craig. **The Real Foundation: Literature and Social Change.** New York: 1974.171-194.

Gaylord Leroy and Ursula Beitz. **Preserve and Creat: Essays in Marxist Literary Criticism.** New York: 1973.pp.93-104.

(٢٦) يقول أدونيس : « إن حداثة العلم فى الغرب متقدمة على حداثة الشعر ، بينما نرى ، على العكس ، أن حداثة الشعر فى المجتمع العربى متقدمة على الحداثة العلمية - الثورية . هكذا تبدو الحداثة الشعرية العربية لكثير من العرب ، كأنها جسم غريب مستعار . وفى هذا ما قد يفسر أسباب عدائهم لها ، ورفضهم إياها ، ورمى ممثليها بمختلف التهم التى تبدأ بالغموض ، وتنتهى بتهمة تقليد الغرب ، مرورا بتهمة هدم التراث أو التنكر له » . « فاتحة لنهايات القرن » ص ٣٢٢ .

(٢٧) غالى شكرى : « شعرنا الحديث إلى أين ؟» القاهرة : دار المعارف ١٩٦٨ ص ١٠٩ .

يوسف الخال . « الحداثة فى الشعر » . بيروت دار الطليعة ، ١٩٧٨ ص ص ٧٩ - ٨١ .

(٢٨) كتب نجيب شاهين عام ١٩٠٢ يقول « يظهر أن الشعراء آخر من يفكر فى خلع القديم الخلق ، والتزين بالجديد ذى الطلاوة ؛ فمن كل زمرة الشعراء والمتشاعرين . . . لا تكاد ترى واحدا فى المئة يحاول مجاراة العصر ، ونبذ القديم ، واقتباس الجديد ، وتقليد الشعراء العصريين من الأمم الأخرى» .

« المحافظون والشعراء العصريون » - المقتطف ٢٧ (١٩٠٢) ص ٢٤ .

(٢٩) أدونيس ، فاتحة لنهايات القرن . ص ٣٢٢ .

(٣٠) Allen Tate. "Poetry Modern and Unmodern". **Hudson Review** 21 (1968/69) pp.251-262.

وانظر تلخيص شكرى عياد « الشعر الحديث والشعر غير الحديث » المجلة العدد ١٤٥ كانون ثان/١٩٦٩ ص ص ٨٨ - ٨٩ .

حيث ترد الإشارة إلى عام ١٩٥٦ كبداية للحداثة بحسب دعوى شعراء الجيل الثائر فى أمريكا المعروفين بالبيتس .

(٣١) أدونيس : صدمة الحداثة بيروت : دار العودة ، ١٩٧٨ بصفة خاصة : ص ص ١٦١ - ١٦٥ .

(٣٢) صدمة الحداثة ص ٢١٥ . قارنه بما يقول البياتى عن عالم جبران الخيالى : « قرأت كتاباته وأنا معجب به . . نعم فى معظم كتاباته تمرد ضد الجهل والظلم وما إلى ذلك . وحين أنعته بالكاتب الخيالى البعيد عن الواقع فإنما أقصد مجمل كتاباته ومنحاها الفنى بصورة عامة » .

عبد الوهاب البياتى : « الثورة لا تخمد والحب لا يموت » مقابلة مع عصام محفوظ « شعر » ١٠ (٣٧/شتاء ١٩٦٨) ص ص ٦٠ - ٦١ وكذلك ما قاله ، من قبل ، فى كتابه « تجربتى الشعرية » (ديوان البياتى جـ ٢ ، بيروت ، دار العودة ١٩٧١ « ولم يستطع واحد من شعراء هذه الفترة من العرب أن يلفت نظرنا ؛ فحتى جبران تصورته كاهنا عجوزا يلبس مسوحا سوداء ويذرف الدموع أمام جثة هامدة » . ص ٣٨٠ .

(٣٣) جبرا إبراهيم جبرا : الرحلة الثامنة ، بيروت : المكتبة العصرية ، ١٩٦٧ ص ١٠ .

(٣٤) « الحداثة فى الشعر » - فصول ص ٢٦٨ .

(٣٥) « حوار مع الشاعر عبد الوهاب البياتى » المعرفة ١٩ (٢٢٢ - ٢٢٣/آب (أغسطس) - أيلول (سبتمبر ١٩٨٠) ص ٢٦٢ . والبياتى . الثورة لا تخمد أبدا والحب لا يموت - « شعر » ١٠ (٢٧/شتاء ١٩٦٨) ص ٦٣ .

(٣٦) حوار مع الشاعر عبد الوهاب البياتى « قضايا عربية » ٤ (٣ - ٤/آب (أغسطس) - أيلول (سبتمبر ١٩٧٧) ص ١١٦ .

(٣٧) يوسف الخال . الحداثة فى الشعر . ص ص ٨٠ - ٨١ .

(٣٨) شكرى محمد عياد : الأدب فى عالم متغير ، القاهرة ؛ الهيئة العامة ، ١٩٧١ . ص ص ١١ - ١٥ .

(٣٩) المصدر نفسه . ص ص ١٣ - ١٤ .

(٤٠) المغامرة الفنية فى شعرنا الحديث ندوة الآداب ، « الآداب » ١٤ (٤/نيسان (أبريل) ١٩٦٦) ص ١٦ ، وقد شارك فيها عبد القادر القط/مصطفى ناصف/عز الدين إسماعيل/صلاح عبد الصبور .

(٤١) أدونيس فاتحة لنهايات القرن ص ص ٣١٣ - ٣١٦ .

(٤٢) أدونيس : أمل دنقل والحداثة - « مواقف » ٤٦/ربيع ١٩٨٣ ص ١٤٨ .

(٤٣) أدونيس : مشكلات التعبير والاتصال الشعريين فى المجتمع العربى الآداب ٢١ ٤/١٠/تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٧٣ ص ص ٢٨ - ٢٩ ، ٣٢ علما بأنه يميز فى موضع آخر بين نوعين من الحداثة : الأولى ظاهرية سياسية بالمعنى المباشر اليومى ، والثانيه عميقة ، بمعنى بناء الإنسان وحياته بناء كاملا كليا . (فاتحة لنهايات القرن) ص ٢٥١ .

(٤٤) جمال شحيد : أورخان ميسر ، من أبرز رواد الحداثة فى الأدب العربى المعاصر . الموقف الأدبى - العدد ٩٨/حزيران (يونية) ١٩٧٩ .

(٤٥) إن التوثيق الذى أقصده لا يقتصر على أعمال الأدباء العرب فحسب بل ينبغى أن يشمل المترجمات من أعمال الحداثيين الغربيين أيضا ويبدو أن نماذج منها قد ترجمت فى وقت مبكر (١٩٠١) حين نشر خليل مطران إحدى قصائد مارينتى (مؤسس المدرسة المستقبلية الإيطالية فيما بعد) مترجمة عن الفرنسية ، وأشار إلى أنها من طراز شعرى جديد فى التصوير ، بديعة الوصف على غرائبها .

راجع ما ورد بشأنها حلمى بدير : « الشعر المترجم وحركة التجديد فى الشعر الحديث » القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٣ ، ص ص ٣٤ - ٣٥ و ١٤٥ - ١٤٦ .

(٤٦) أما الحملات المضادة للشعر العربى الحديث فهى أكثر من أن تُعدّ ، وقد أسهم فيها كثير من الكتاب ، وخلّفت تراثاً نقدياً واسعاً ، جديراً بأن يدرس دراسة موضوعية ، وهى لا تزال مستمرة ؛ ولعلّ من أحدثها محاضرة الدكتور عيسى الناعورى التى ألقاها فى البحرين ونشرتها الشرق الأوسط فى أواخر السنة الماضية . انظر مثلا العددين الصادرين فى ١٣/١٢/١٩٨٣ ، ١٦/١٢/١٩٨٣ . ونذكر كنموذج لحدّة الحملات ما ورد فى مؤتمر الدورة الثانية والأربعين (لمجمع اللغة العربية فى القاهرة) من تعقيبات على بحث بعنوان «الشعر الحر ومكانه من الشعر العربى» للدكتور عبد الرازق محيى

الدين . راجع مؤتمر الدورة الثانية والأربعين ٤٢ (١٩٧٦) ص ص ٣٧٩ - ٣٨٥ .

(٤٧) أدونيس : صدمة الحداثة ، ص ص ٨ - ٣٢ ، وجابر عصفور «تعارضات الحداثة» ، فصول ١ (١/أكتوبر ١٩٨٠) ص ص ٧٤ - ٨٦ .

(٤٨) أدونيس : فاتحة لنهايات القرن ، ص ص ٣٢٨ - ٣٢٩ .

(٤٩) يعترف أدونيس نفسه بهيمنة الحداثة الغربية . وقد أشار إلى أن محاولته الأولى «محاولة في تعريف الشعر الحديث» شعر ٣ (١١/صيف ١٩٥٩) ٧٩ - ٩٠ قد استقت «كثيراً من الدراسات التي كتبت عن الحداثة في الشعر الأوربي» . انظر : زمن الشعر ، ص ٨ .

(٥٠) علي الزبيدي : «التجديد بين الشعر العباسي والشعر المعاصر» ، الآداب ١٤ (٣/آذار (مارس) ١٩٦٦) ص ص ٤٤ - ٤٧ .

(٥١) طه حسين : حديث الأربعاء الجزء الثاني القاهرة : دار المعارف ، (١٩٦٤) ص ٨ .

(٥٢) أحمد أمين : ضحى الإسلام ، ط ٦ الجزء الأول (القاهرة : مكتبة النهضة ١٩٦١) ، ص ص ٣٧٦ - ٣٧٨ .

(٥٣) صلاح عبد الصبور : حياتي في الشعر ، بيروت : دار العودة ١٩٦٩ ص ١١٣ .

(٥٤) عز الدين إسماعيل : «الشعر المعاصر والتراث العربي» الآداب ١٤ (٣/آذار (مارس) ١٩٦٦) ص ١٨٢ .

(٥٥) أمل دنقل : «بعض أقوال دنقل» ، مواقف ٤٦ (ربيع ١٩٨٣) ص ١٥٠ .

(٥٦) حسين مروه : «ظاهرة جديدة وخطيرة في الشعر الحديث» الآداب ١٤ (٣/ آذار (مارس) ١٩٦٦) ص ٦٨ .

(٥٧) جبرا إبراهيم جبرا : الرحلة الثامنة ، بيروت : المكتبة العصرية ، ١٩٦٧ .

(٥٨) غالي شكري : شعرنا الحديث إلى أين ؟ ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٨ ، ص ص ١١٢ - ١١٣ . وانظر مقاله «مفهوم الحداثة عند شعرائنا الجدد» ، المجلة ، العدد/٨٢ (أكتوبر ١٩٦٣) ص ص ٤٣ - ٤٤ ، وقد أعيد نشره في كتابه المذكور ؛ وجودت فخر الدين : «حول كتاب حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر» ، مواقف ٤٦ (ربيع/١٩٨٣) حيث الإشارة إلى صلة الشاعر المتزايدة بالآداب الغربية ، وتأثره بثقافة الغرب كتابةً وتنظيراً ، ص ١٣٨ .

(٥٩) للوقوف على بعض جوانب التعامل مع التراث الإنساني (التراث الشعبي والمرايا والأقنعة والتراث الأسطوري) كما تنعكس في شعر البياتي وأدونيس وعبد الصبور وغيرهم ، راجع إحسان عباس . اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، الكويت : عالم المعرفة ، ١٩٧٨ ص ص ١٤٩ - ١٧٣ .

(٦٠) البياتي : تجربتي الشعرية ، ص ٣٨٨ .

(٦١) عبد الصبور : حياتي في الشعر ، ص ١١٣ .

(٦٢) Calinescu Faces of Modernity pp. 121-122.

(٦٣) أدونيس : زمن الشعر ، ص ص ٢٦٧ - ٢٧١ . لاحظ أوجه التشابه بين لهجة أدونيس وما ورد في بيانات ماياكوفسكي ومرينتي وزميائن ؛ وقد أشرنا إليها من قبل .

(٦٤) انظر مثلاً جهاد فاضل : «صدمة الحداثة لأدونيس صدمة لأصول البحث العلمي ولروح الحداثة» ، الفكر العربي ١ (٢ /تموز - آب (يوليو - أغسطس) ١٩٧٨) ٢٩١ - ٢٩٧ حيث لا يرى في أدونيس غير الباحث المغرض «.. ينظر إلى العرب لا من زاوية البحث العلمي بل من فوهة البندقية» ، ص ٢٩٣ . وراجع كذلك ما قاله بشأنه أمل دنقل في حديث له نشر في الحوادث (٤/٣/١٩٨٣) ؛ وقد علق عليه أدونيس مقتطفا منه فقرات في مواقف ٤٦ (ربيع/١٩٨٣) ص ص١٤٨ - ١٥١ ، والمقالات التالية :

حافظ الجمالي : «الثابت والمتحول في العقل العربي» ، المعرفة ، العدد ٢٣٦ /١٩٨١ ص ص ٨ - ٣٥

نبيل سليمان : «أدونيس والنقد الأدبي في النظرية والممارسة» ، المعرفة ، العدد ٢٢٧/١٩٨١ ص ص ٢٤ - ٧٨ .

يوسف اليوسف : «نقد الثابت والمتحول . هل الأمة العربية معادية للإبداع ؟» ، الموقف الأدبي ، العدد ٨١ (كانون الثاني (يناير) ١٩٧٨) ص ص ١٠٧ - ١١٣ .

(٦٥) أدونيس : فاتحة لنهايات القرن ، ص ٢٤٤ .

(٦٦) أدونيس : زمن الشعر ، ص ص ٢٥٠ - ٢٥١ .

(٦٧) زمن الشعر ، ص ٢٨٣ .

(٦٨) فاتحة لنهايات القرن ، ص ٢٤٤ .

(٦٩) عبد الفتاح إسماعيل : «عدن/الثورة» أجرى الحوار عبد الكريم الخطيبي وأدونيس . مواقف ٣٧ - ٣٨ ربيع - صيف ١٩٨٠) ص ٤٢ . وانظر كذلك عبد الحميد جيدة : «شهادة» ، مواقف ٤٤ (شتاء/١٩٨٢) ١٥٦ - ١٦٠

(٧٠) أحمد المعطي حجازي : «في الرؤية والتجربة» ، المجلة العربية للثقافة ، ٢ (١/مارس (آذار) ، ١٩٨٢) ٢٥٤ - ٢٦٧ .

(٧١) صلاح عبد الصبور : «الشعر الجديد لماذا ؟» ، المجلة ، العدد ٥٩ (كانون أول «ديسمبر» ١٩٦١)ص ٥٦ .

(٧٢) «قيم جديدة في الشعر العربي الحديث» ، ندوة الآداب (شارك فيها صلاح عبد الصبور ، وخليل حاوي ، وإحسان عباس) ، الآداب ، ١٨ (٢/ شباط (فبراير) ١٩٧٠) ص ٢٥ .

(٧٣) صلاح عبد الصبور : قراءة جديدة لشعرنا القديم ، القاهرة : دار الكاتب العربي ، ١٩٦٨ ، ص ١٥ .

(٧٤) صلاح عبد الصبور : حتى نقهر الموت ، بيروت : دار الطليعة ، ١٩٦٦ ص ص ٦٤ - ٦٦ ، وإبراهيم عبد الرحمن محمد «نظرية الشعر في كتابات صلاح عبد الصبور : عرض وتفسير» ، فصول ٢ (١/أكتوبر ١٩٨١)ص ص ١٧٨ - ١٧٩ .

(٧٥) حياتي في الشعر ، ص ١١٢ .

(٧٦) محمد مصطفى هدارة : «صلاح عبد الصبور بين التراث والمعاصرة» ، فصول ٢ (١/أكتوبر ١٩٨١) ص ١٧٠ .

(٧٧) عبد الوهاب البياتي : تجربتي الشعرية ، ص ٣٨٥ .

(٧٨) تجربتي الشعرية ، ص ٣٨٦ .

(٧٩) راجع حديثه المنشور في جريدة المدينة (السعودية) ، ٢٧/٤/١٩٨٣ ص ١٣ .

(٨٠) نزار عابدين : «حوار مع الشاعر عبد الوهاب البياتي» ، المعرفة ، ١٩ (٢٢٢ - ٢٢٣)/آب - أيلول (أغسطس - سبتمبر) ١٩٨٠ ص ٢٦٥ .

(٨١) تجربتي الشعرية ، ص ٤٠٢ . يقول البياتي في معرض الحديث عن انتمائه الماركسي : «رؤيتي للعالم تنبثق لا من خلال أخذي بالماركسية كإيديولوجية معينة فقط ، إنما تنبثق من خلال جميع إنجازات العقل البشري ، ومن خلال إنجاز كل الحضارات العظيمة التي بناها الإنسان ، ومن خلال كل أدبيات الثورات الإنسانية العظيمة التي صنعها البشر في جميع العصور» . انظر حافظ محفوظ : «عبد الوهاب البياتي : ٣٧ سنة شعرية» الوطن (ملحق الثلاثاء) ٢٥/١٠/١٩٨٣ ص ٤ .

(٨٢) «شاعر وموقف» ، الموقف الأدبي ١ (٢/حزيران (يونية) ١٩٧١) ص ٨٥ - ٨٩ .

(٨٣) أذكر على سبيل المثال اختيارهم لشعراء كطرفة ابن العبد وأبي نواس وأبي تمام والمتنبي والمعري والشريف الرضي والحلاج .

(٨٤) إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، ص ١٣٩ .

(٨٥) انظر حديث أسعد خير الله المنشور في الشرق الأوسط (٦/٨/١٩٨٣) ص ١٠ .

(٨٦) عز الدين إسماعيل . «مفهوم الشعر في كتابات الشعراء المعاصرين» فصول ١ (٤/يوليو/١٩٨١) ص ٥٧ .

(٨٧) محمد عفيفي مطر . «الشعر والأسئلة» مواقف ٣ (١٣ - ١٤/كانون الثاني - نيسان (يناير - أبريل) ١٩٧١)ص ١٨٨ .

(٨٨) أدونيس : «تجربتي الشعرية» ، المجلة العربية للثقافة ٢ (١/مارس (آذار) ١٩٨٢) ص٢٧٤ .

(٨٩) ممدوح عدوان : «الثورة والحداثة» ، مواقف ٣ (١٣ - ١٤/كانون

الثاني - نيسان (يناير - أبريل) ١٩٧١) ١٨٥ .

(٩٠) اعتماد عبد العزيز : « آخر حديث مع الشاعر أمل دنقل » ، إبداع ١(١٠/أكتوبر ١٩٨٣) ١١٨ ، ١١٩ ، ١٢٠ .

(٩١) عبد الوهاب البياتي : « حديث » ملحق الثورة (صنعاء) ١٩٨٣/٦/٣٠ .

(٩٢) الثورة ، (بغداد) ١٩٧٥/٢/٢٠ ص ٦ .

(٩٣) البياتي : تجربتي الشعرية ، ص ٣٨٨ .

(٩٤) أدونيس : صدمة الحداثة ، ص ٢٦٩ .

(٩٥) البياتي : ملحق الثورة (صنعاء) ، ١٩٨٣/٦/٣٠ .

(٩٦) تجربتي الشعرية ، ، ص ٤٠٤ .

(٩٧) تجربتي الشعرية ، ص ٤٠٣ ، ٤٠٥ ، ٤٠٦ . يصف البياتي هجرته المستمرة بقوله : « لست عباداً للشمس حيث يدور أينما دارت ، ولكني أشبه هذا العباد أحياناً ؛ فأنا أعدو دائماً وأبداً مع الريح والمطر ، واتتبع خطوات الشمس والفصول الأربعة - وقد تتوقف الشمس عند بوابات هذه المدينة أو تلك ، أو هذا العصر أو ذاك ، ولكنني أجد نفسي دائماً وأبداً . . . أحث نفسي وخطاي لمواصلة المسيرة». « الشاعر عبد الوهاب البياتي » ، البيان ، (الكويت) ، العدد ٢٠٤ ، آذار (مارس) ١٩٨٣ ص ٦٨ - ٦٩ .

(٩٨) محمود أمين العالم . « لغة الشعر العربي وقدرته على التوصيل » ، المجلة العربية للثقافة ٢ (١/مارس (آذار) ١٩٨٢) ص ٢٤٣ . ومن الجدير بالذكر أن العالم يتبين ثلاثة تيارات في الشعر الحديث : تيار التعقيد ، وتيار التجريد (ويعد أدونيس رأسه بلا منازع) ، وتيار التجسيد الواقعي ، الذي يضم عدداً غير قليل من الشعراء ، بينهم البياتي . انظر مقاله المذكور ص ٢٣٧ - ٢٤٤ .

(٩٩) صلاح عبد الصبور : حياتي في الشعر ، ص ٧٤ .

(١٠٠) حياتي في الشعر ، ص ١٢٠ .

(١٠١) حياتي في الشعر ، ص ٧٧ ، ٧٥ .

(١٠٢) حياتي في الشعر ، ص ٨٩ .

(١٠٣) المصدر نفسه ، ص ٨٧ .

(١٠٤) المصدر نفسه ، ص ١١٩ . ويقول عنه في موضع آخر : « الحلاج هنا يطرح مدى التزام الفنان في قول الحقيقة ودفع حياته ثمناً لها لينير طريق المستقبل » .

راجع « قيم جديدة في الشعر العربي الحديث » - ندوة الآداب - (شارك فيها صلاح عبد الصبور وخليل حاوي وإحسان عباس) ، الآداب ١٨ (٢/شباط (فبراير) ١٩٧٠) ص ٢٤ .

(١٠٥) عز الدين إسماعيل « مفهوم الشعر . . . » فصول ١/(٤/يوليو ١٩٨١) ص ٥٣ .

(١٠٦) راجع « قيم جديدة . . . » في أعلاه ص ٢٥ حيث يعلن « أن الشاعر المعاصر مطالب بأن يتخذ موقفاً أولاً من تراثه الشعرى كشعر ، وثانياً من الحياة العربية كحياة » .

(١٠٧) راجع ما نقله محمد النويهي عن مقال عبدالصبور المنشور في صباح الخير (٤ أبريل ١٩٥٧) بعنوان عن الأدب الهادف : «الواقعية الاشتراكية والشعر الجديد » ، الآداب ١٩ (٣/آزار (مارس) ١٩٧١) ص ١١ .

(١٠٨) أدونيس : زمن الشعر ، ص ١١

(١٠٩) المصدر نفسه ، ص ٥٥ .

(١١٠) راجع شعر ٣ (١١/صيف ١٩٥٩) ٧٩ - ٩٠ . وقد أعاد نشره في زمن الشعر ، بعد إعادة النظر ، مبدّلاً الجديد بمصطلح « الحديث » .

(١١١) زمن الشعر ، ص ٥٢ .

(١١٢) انظر مقاله « تجربتي الشعرية » ، المجلّة العربية للثقافة (١٩٨٢) ص ٢٧٤ .

(١١٣) فاتحة لنهايات القرن ، ص ١٩٢ .

(١١٤) زمن الشعر ، ص ١٢ وكان الأصل في العبارة الأولى « ولعل . . . هي غالباً الآثار التي تكشف عقد الشاعر . . . » ، راجع شعر (١٩٥٩) ص ٨١ .

(١١٥) « الأدب والحياة » ، ندوة الآداب (شارك فيها أدونيس ومروة وخليل رامز سركيس وعايدة إدريس) ، الآداب ١٤ (٥/أيار (مايو) ١٩٦٦) ص ٥ .

(١١٦) « تجربتي الشعرية » ، ص ٢٧٤ .

(١١٧) زمن الشعر ، ١٦٩ .

(١١٨) فاتحة لنهايات القرن ، ص ٢٧٩ .

(١١٩) المصدر نفسه ، ص ٢٥١ - ٢٥٢ .

(١٢٠) صدمة الحداثة ، ص ٣١٠ .

(١٢١) « تجربتي الشعرية » ، ص ٢٧٤ .

(١٢٢) صدمة الحداثة ، ص ٢٦٩ .

(١٢٣) المصدر نفسه ، ص ٢٩٠ .

(١٢٤) عبد الفتاح إسماعيل « عدن/الثورة » مواقف (ربيع - صيف ١٩٨٠) ص ص ٣٥ - ٣٨ ، وزمن الشعر ، ص ١٥٦ - ١٥٨ .

(١٢٥) يعلن أدونيس باعتزاز : « لست هداماً رافضاً وحسب بين هدامين رافضين . إنني أطمح أيضاً إلى أن أكون الهدّام الرافض ، وأن يكون شعرى تجسيداً للرفض والهدم . هذا طموح كل شاعر عظيم » . فاتحة لنهايات القرن ، ص ٢٧٣ .

(١٢٦) إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر ص ص ٢٠٤ - ٢٠٥ .

(١٢٧) فاتحة لنهايات القرن ، ص ٢٦٧ حيث يشير إلى تأثره بالماركسية ونيتشه من حيث القول بفكرة التجاوز والتخطي ، والسريالية كنظرة قادته إلى الصوفية . وراجع كذلك حواره مع الرئيس عبد الفتاح إسماعيل « عدن/الثورة » . أما ما يتصل بتأثره بالاشتراكية فانظر فاتحة لنهايات القرن ، حيث يشير إلى الاشتراكية بأنها « الرؤيا الحديثة بامتياز » ، ويدعو إلى الانفتاح عليها ص ٣٠٦ ، ووجوب اختيار سبيل الحداثة ، سبيل الثورة الاشتراكية ، « لا كما فعل معظم أنظمتنا حتى الآن ، بالألفاظ والشعارات ، وإنما يجب أن يكون هذا الاختيار جذرياً وشاملاً وحاسماً . وأعتقد أن التخبطات والتراجعات في أوضاعنا الحالية إنما هي من نتائج عدم هذا الاختيار الثورى » . ص ٣٠٨ .

(١٢٨) انظر الحوار الذى أجراه بمشاركة عبد الكريم الخطيبي مع الرئيس عبد الفتاح إسماعيل « عدن/الثورة » ص ص ٣٥ - ٤١ . من الملاحظات التي وردت في بعض الأسئلة « إن خصوصية الماركسية ليست في تحليل الواقع المكشوف الواضح ، وإنّما هي في الكشف عن الواقع المحجوب . وبهذا المعنى أقول إن كل إبداع شعرى ثورى بالضرورة ، بل إنه في هذا المستوى ، وبهذا المعنى ، ماركسي كذلك» . المصدر المذكور ص ٣٨ . قارنه بقول جبرا عن السريالية : « هي هذا الخلق التلقائي الأوتوماتي ، الذى يتعدّى الواقع المكشوف إلى الواقع المحجوب » ، الرحلة الثامنة ، ص ١٨٠ . وما قاله إحسان عباس حول محاولة أدونيس أن يقيم جسراً بين الماركسية والسريالية من خلال مفهومات سريالية . اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، ص ٢٠٥ .

(١٢٩) بالإضافة إلى ما ورد في الهامش (٦٤) راجع مقالتي : حسين مروة ومحمود أمين العالم المذكورتين في أعلاه ، وتجربتي الشعرية للبياتي ، ص ص ٤٠٤ - ٤٠٥ ، ومحمد جمال باروت « القانون الداخلي لتيارات واتجاهات الحداثة الشعرية » ، المعرفة . ٢٠ (٣٣٥/أيلول (سبتمبر) ١٩٨١) ١٦٠ - ١٧٩ خاصة ملاحظته حول ما يسمى بـ « الكلي الأدونيسي » خارج المعركة ، بالمقارنة مع « الكلي الدرويشي » - محمود درويش - داخلها ، ص ١٧٩ .

(١٣٠) فاتحة لنهايات القرن ، ص ٣٠٩ ، حيث يقول : إن من أخطر ما يواجه المجتمع العربي اليوم هو هذه الوثوقية الطوباوية : لا ، لا ، نعم ، نعم ، أبيض أو أسود . ذلك هو أيضاً مظهر للمنطقية الفكرية الموروثة : كل شيء محدد ، واضح ، سهل ، وليس على الإنسان إلاّ أن يختار . وهكذا ننزلق من نفق وثوقي إلى نفق وثوقي آخر .

من مظاهر الحداثة فى الأدب..
الغموض فى الشعر

محمد الهادى الطرابلسى

أردنا فى هذا البحث أن نتكلم كلاما واضحا فى الغموض الذى يداخل بعض الكلام . فلئن كان اتفاق الدارسين على حضور الغموض فى الشعر شاملا ، إن مواقفهم من ظاهرة الغموض غامضة فى حدّ ذاتها ؛ لأنهم - مع وعيهم بحضور الغموض فى الشعر - لم يحتكموا إلى هذه الظاهرة فى تقويم الشعر وتمييز جيّده من رديئه ، فبقيت مشكلة الغموض بحاجة إلى مباشرة موضوعية ، يحقق فى شأنها ، ويُتساءل فيما إذا كان الغموض عارضا فى الشعر أم عنصرا لازما فيه ، مرادفا له ، بحيث لا يوجد أحدهما إلاّ بوجود الآخر .

وفى هذا السياق تتدرج محاولتنا . وقد ارتأينا أن ننطلق فيها من مدى صلة الغموض بالشعر فى مفهومه ومظهره النصى ووظيفته السامية ، اعتمادا على تجارب العرب الشعرية فى حصيلتها العامة . وبعد ذلك نتحسس مظاهر الغموض فى الشعر ، وأنواعه البارزة ، إيمانا منّا بأنْ لا سبيل إلى التمييز بين غموضِ «البناء» وغموض «الهدم» إلاّ بتحديد معالم الغموض الإيجابية ، ومعالمه السلبية ، كما تبدو فى النصوص ، حتى نصل إلى المشكلة الرئيسية فنحلّل خصائص غموض الخطاب الشعرى ، ونقدم مشروعا فى مقاييس ضبطه كما نتصورها ، عسى أن يكون عملنا إطارا للنقاش والإضافة ، وطمعا فى أن يكون لبنة فى بناء تصوّر سليم للحداثة ، وأملا فى القضاء على كلّ بدعة فتّاكة تنتشر بيننا باسم الحداثة ؛ إذ إن بين البدعة والإبداع خيطا أوهى من خيط العنكبوت .

إذا حاولنا أن نبحث فى مفهوم الشعر ومختلف صوره عند الدارسين عبر العصور فى أمة من الأمم ، بل فى شتى الأمم أيضا ، ورمنا بعد ذلك أن نحصر مجال الاختلاف بينهم فيه ، وجدنا المفهوم متنوّع الصور ، ولم نجد الاختلاف يتجاوز مشكل حظّ الشعر من الوضوح أو الغموض ، بحيث يتضح لنا أن قضايا التقييد والإطلاق من وزن وقافية ، وتقليد وتحرر ، وقضايا الامتثال للقواعد ، والخروج عنها . . . أقل خطْبا ، وأيسر حلاً وأبعدُ درجةً ، من قضية الغموض ، عن استكناه حقيقة الشعر ، والتغلغل بنا إلى جوهره .

والحقيقة أنّه قلّما أثار الدارسون مشكل الغموض فى محاولاتهم تحديد مفهوم الشعر ، وإنما تطرّقوا إلى بعض جوانبه بمناسبة البحث فى غرابته إذا قيس بالنثر ، ووجوه طرافته على صعيد المفهوم والمظهر والوظيفة . لكن بعض الدارسين - وذلك منذ القديم[1] - خاضوا فى أمر الغموض فى الدراسات البلاغية ، أو فيما كتبوا عن معانى الشعر فى أبواب مستقلة أو فصول إضافية ، دون أن يوظفوا ذلك لتدقيق مفهوم الشعر ، أو تحديد هويّته .

واعتقادنا أن إثارة مشكل الغموض من صميم البحث فى قضايا الشعر ؛ لقيام الشعر على الغموض أساسا . فالذى

نقترحه للتقدّم فى الموضوع أن يعد الغموض من مقومات الشعر ، لا حدثا عارضا فيه ، ولا عنصرا متمما لعناصر أصلية غيره .

***

فإذا انطلقنا فى بحث المشكل من صلة الغموض بمفهوم الشعر أولا ، سهل علينا الاقتناع بمتانة هذه الصلة ، بمجرد استعراض العبارات التى استعملها الدارسون لحدّه ، على تنوعها واختلاف منطلقات النظر فيها . فمن العبارات التى حدوا بها الشعر : الشعر هو الكلام المخيّل - الشعر شر كلّه ، فإذا دخل فى الخير ضعف - أحسن الشعر أكذبه - الشعر ضدّ النثر - الشعر لمحٌ تكفى إشارته . . .

هذه العبارات تحيلنا على فترات مختلفة من التفكير فى الشعر ، وعلى اتجاهات متباعدة فى تصوره ، إلاّ أنهّا ومثيلاتها تنصبّ جميعا فى ملف الغموض الذى يقوم الشعر عليه ، وتعرب عن حيرة الدارسين أمامه ، والصعوبات التى واجهوها فى معالجته ، وتدلّ فى الوقت نفسه على تفطنهم إلى مفعول الغموض فى الشعر ، دون أن يجرؤ وا فى مثل هذه المقامات على تسميته بالغموض ، فضلا عن إعطائه الأولوية فى درس مقوّمات الشعر .

فلا بدّ فى حدّ الشعر من اعتبار ظاهرة الغموض وإبرازها فى الصيغة التى نضعها له . فلعلنا لا نكون بعيدين عن الحقيقة فى مستويى التفكير والتعبير معا إذا قلنا إنّ الشعر هو الكلام الغامض بالطبع .

وإذّاك تثار مجموعة من المشكلات ؛ منها ما هو نتيجة الإلمام بضروب ممارسة الشعر عند الأمم عبر العصور ؛ ومنها ما هو وليد النظر إلى الشعر باعتباره سبيلا من سبل المعرفة ، ولبنة من لبنات الفكر والشعور . فإذا كان الغموض مقوّم الشعر الأكبر ، فكيف تكون نسبة الواضح من الشعر أكبر بكثير من نسبة الغامض عند الأمم ؟ وكيف تقوى هذه النسبة - على عكس ما يقتضيه المنطق - بقدر توغّلنا فى القدم ؟ ثم إذا صح أن الغموض أساس الشعر ، فهل يبقى بعد ذلك مجال للتفاهم بين الدارسين على حدّ الجيّد من الردىء فيه ؟ وهل تتضح فيه للمتعلمين سبيل الاستفادة منه ؟ وفى أى وجه من الوجوه يكون ذلك ؟

أما وقد وُجد من الشعر ما يروق النفوس ويهزّ المشاعر ويهذب الأذواق فلابد - إذا تأكدّ أنّ الغموض أساس الشعر - أن يكون الغموض غموضا بنّاء ، يُطلب طلبا ، ويمثّل أدبا ، ومن ثم تنتفى عن الغموض كل صبغة تهجينية ، ويُدخل به فى حظيرة المميزات الفنية الإيجابية ، أو أن يكون الغموض ضروبا ، منها الإيجابى ومنها السلبى ؛ فهل ذلك متأكد فيه ؟

***

يزداد الأمر تعقدا ، ويسجّل فى نفس الوقت تقدما ، عندما ننظر إلى الغموض فى صلته بمظهر الشعر ، أو بالنصّ الشعرى وخصائصه الفنية ، والبنية التى كانت له عبر العصور .

ففى الحضارة العربية الإسلامية مثلا ، شهد النص الشعرى تطورا ملحوظا من الجاهلية إلى عصرنا ؛ إذ تحول من بنية القصيدة التقليدية التى قننها ابن قتيبة[٢] فى بداية القرن الثالث ، ومظاهر التحرر منها ، التى واكبت تأسيسها منذ نشأة الشعر عند العرب ، والتى قنّنها التاريخ لا الدارس القديم ، إلى بنية الموشّح ، وقد نشأ فى طور معيّن من أطوار الحضارة العربية ، وكان يمثل تجربة جديدة فى ممارسة الشعر ، انضافت إلى تراث العرب الفنى . ولم يقض الموشّح على سنة النظم على بنية القصيدة التقليدية ، ولا على سنن التحرر منها ، ولا تأثرت هذه السنن القائمة من جراء ظهور هذه السنة الجديدة ، فلم ينهض روادها إلى القضاء عليها ، لأنها كانت تقوم على التكميل لا على التبديل ، حتى كانت تجربة الشعر الحر فى عصرنا . وقد خلقت هذه التجربة سنة جديدة فى نظم الشعر ، إلا أنها لم تنجح فى القضاء على السنن القائمة ، برغم أن شعارها - بل لأن شعارها - كان ومايزال التبديل لا التكميل .

والذى نرى هو أن هذا التطور كان فى اتجاه الغموض أكثر فأكثر ؛ إذ كان الوضوح غالبا على القصيدة ، لكن شبحه أخذ يتقلّص مع الموشّح ، حتى كاد أثره ينعدم فى نصوص الشعر الحر . فما علامات ذلك ؟

الملاحظ أن بنية القصيدة[٣] الداخلية تخضع لقالب موحّد عام ، ينتظم نماذجها المختلفة . ويتميز هذا القالب بتنوع الموضوعات ، وخضوعها لترتيب معين ، يحتل الصدارة منها موضوع النسيب ، ويتلوه وصف الرحلة والراحلة ، فالموضوع الرئيسى من مدح أو فخر أو هجاء . . . وتتسلسل الموضوعات بأشكال مقررة ، يتخلّص الشاعر من بعضها إلى بعضها الآخر بوسائل جاهزة . ويمثل البيت الوحدة الشعرية فى القصيدة ، بحيث يكون مستقلا بذاته ، مكتملا مبنىً ومعنىً . وتشترط فى حدود وحدته شروط يعدّ الخروج عنها من العيوب ، وهذه الشروط مختلفة باختلاف منزلة البيت المعنىّ من القصيدة . فشرط الطالع بالتصريع ، وشرط البيت الأخير حسن الختام ، وشرط البيت الفاصل الواصل حسن التخلّص ، وشرط أبيات الحشو فى علاقات بعضها ببعضها الآخر عدم المعاظلة . وينضاف إلى ذلك شرط وحدة البحر ، ووحدة القافية على الصعيد الموسيقى العام ، بحيث لا يصعب على المتمرن على الشعر العربى استحضار الجو العام الذى يكتنف النص إذا علم أنه قصيدة ، ولا الوقوع على مفاتيح مستغلقاتها إذا علم أن القسم الذى بين يديه يمثل الموضوع الأول منها ، أو أن يتبين سبيل مباشرة أى بيت من الأبيات يقدم له إذا علم أنه مقتطع من قصيدة ذات نزعة تقليدية ؛ إذ لا يبقى له بعد ذلك فى كل ذلك لتفهم النص إلا الاستعانة بحصيلة ثقافته اللغوية والأدبية

العامة ، أو اللجوء - عند الاقتضاء - إلى معجم لغوى لشرح مفردة ، أو إلى كتاب فى مبادىء النحو للتحقيق فى صورة ترتيب ، أو إلى كتاب فى قواعد الشعر لتحديد وجهة إيقاع .

أما بنية النص الشعرى الحر فلا تخضع لقالب موحد ، ولا لعدد معين من الموضوعات ، ولا لترتيب خاص تخضع له الموضوعات إذا تعددت ، أو منطق خارجى مفروض تتسلسل حسبه ؛ فضلا عن أن الشعر الحر يقوم على مفهوم التفعيلة والسطر لا على مفهوم البيت والبحر ؛ ولذلك كان يستعصى على التقييد ويتأبى على التقعيد . الدخول إليه غير هين ، والخروج منه غير بين . كل نص على مثاله فريد من نوعه ، بل كل سطر منه ، بل كل كلمة من كلماته فريدة فى سياقها ، لا تكاد تلتقى ونظيرتها فى نص آخر ، أو فى سطر آخر ، من النص نفسه أحيانا . يبدو أنها تقول شيئا ، وقد تكون حقا قائلة شيئا ، لكن قيمتها قد تكون فيما لا تقول ، أو فيما هى قائلته بفضل تفاعلها مع عناصر أخرى من النص ، لا بفضل وجودها فى ذاتها . وإذ ذاك لا معول للناظر فى النص إلا على جس النبض والتحسس والتقريب والتأويل ، دون التأكد والتحقيق والجزم .

***

ومما يدعم ذلك مستوى اللغة المتبع فى مختلف النصوص . أما فى القصيدة فاللغة عادة ما تكون وسيلة لأداء المعانى والأفكار والحقائق والأخبار ، لا تتجاوز مفرداتها الدلالة على المعانى التى وضعت لها فى الأصل ، ولا تتعدى تراكيبها الوقوع على المعانى التى قدرت لها فى النحو ، ولا تعنى صورها وأساليب التفنن فيها غير ما عنته قوالبها الجاهزة ، وأشكالها البارزة ، فى غيرها من القصائد والأشعار ؛ فهدف اللغة الأسمى فى القصيدة التقليدية الإخبار قبل الإيحاء ، بإخضاع الاستعمال للقواعد ، والنزعات الغالبة ، وبمراعاة الذوق العام والعرف الجارى فى التحرر والالتزام ، بغية إخراج القصيدة المشتركة فى جوهرها ومظهرها لا خصوصية فيها ولا نشوز ، حتى لا يصدم القارىء بالغريب ، ولا يثقل كاهله بالجديد العجيب .

واللغة فى الشعر الجديد شأن مخالف لشأنها فى الشعر التقليدى تماما ؛ فهى تتحول من مجرد وسيلة فى الأداء إلى لبنة من لبنات الدلالة فى النص ؛ قيمتها فيما توحى به لا فيما تخبر إخبارا ، وفيما تولده فى النص من أوضاع جديدة ، لا فيما توضع له فى الأصل . لا تبالى بما تمليه القواعد ، ولا بمقتضيات العرف ، ولا بتقاليد الكتابة ، مع أنها تسعى فى الوقت نفسه إلى تأسيس معنى وجودها على قواعد جديدة فريدة ، ومنطق خاص طريف . . فتكتسى قيمتها السامية من البناء بعد الهدم ، والإبداع بعد الصراع ، والخلق بعد الفتك . ولا يتهيأ للشاعر الخلق والإبداع إلا بتحدى القارىء فى ثقافته ومعتقده ، وبمباغتته بما لم يكن فى درايته وحسبانه .

ولعل النظر إلى الغموض فى صلته بوظيفة الشعر يبرز - أكثر من زوايا النظر السابقة - اتجاه الشعر نحو الغموض عبر العصور ، وقلة أثر الغموض فى الشعر التقليدى ، وغلبته على الشعر الجديد . ذلك أننا مع مسألة الوظيفة مضطرين إلى بسط مشكل علة وجود الشىء أصلا . فلم الشعر إن لم يكن لأداء رسالة وتبليغ خبر ؟ ثم ما طبيعة هذه الرسالة أو هذا البلاغ ؟ وما دخل فكرة الغموض فى كلام يراد له أن يؤدى على أحسن الصور وأسرعها ؟ أم هل للغموض دور فى توضيح البلاغ وإيصاله إلى المتلقى وهو ما لا يقبله منطق ، اللهم إلا أن يكون منطقاً لا يستوعبه المنطق .

لا يصعب أن نبين أن الوضوح واكب القصيدة التقليدية فى نشأتها وتطورها ، وبقى ملازما لها ما أسست على وصف الحقائق والتعبير عن المشاعر فى أمانة وصدق . يكفى أن نذكر بمعتقد العرب أن الشعر ديوان العرب ، وأن نحتج بأعمال المؤرخين الذى يمثل الشعر أهم وثيقة فيها ، يتحسسون فيه صورة مجتمع ، أو وقائع حادثة ، أو خصائص فكرة ، أو وضعية شعور فردى أو جماعى ، خاص أو عام ، لنتبين الأهمية الوثائقية التى تظن فى الشعر ، والقيمة المعرفية التى تعلق عليه ؛ فلولا الشعر القديم والأدب لبقيت كثير من الحقب من تاريخ العرب العام ، لا الأدبى فحسب ، مجهولة ، ولظلت كثير من الحلقات شاغرة ، ونستطيع هاهنا التساؤل : إلى أى مدى كانت هذه الأعمال قويمة ؟ وإلى أى حد كانت النصوص المعتمدة فيها وثائقية خالصة ؟ غير أن مشكلنا فى هذا المقام يتركز على تسطير الحقائق فحسب ، وسيحين وقت مناقشتها بعد .

وجملة ما نريد الإشارة إليه فى هذه المرحلة من العمل أن هذا الذى أمكن للدارسين القيام به - وإن كان يقبل المناقشة ويحتمل التشكيك - إنما يسّره وضوح النص ونزعته إلى الالتصاق بالحقيقة والواقع ، من قِبل أنه مسلّم بأن وظيفة النص إنما هى الإخبار قبل كل شىء .

وليس بخاف أن النص الشعرى الجديد لا يُيَسِّر من مثل ذلك شيئا ؛ فالمؤرخ إذا أراد أن يحقق فى فترة معينة ، أو أن يظفر بتفاصيل حادثة خاصة ، انطلاقا من نصّ شعرى جديد ، خاب ظنه ، وكبرت حيرته ، ولم يكن فى مأمن من الخطأ إن هو سلم بما ظن أنه فهمه من النص ، فضلا عن أن النزعة عند الشعراء اليوم هى إلى تحميل الشعر وظيفة الإيحاء أكثر ، برسم الجمال بالكلمات ، وشحن الكلام بالمعانى الحافة ، وتمثيل الحقائق والأشياء تمثيلا ، لا وصفها وصفا مجردا ؛ يشمل ذلك ما كبر منها وما صغر ، وما بان منها أيضا وما تخفّى . . . وما تخفّى نعم ! لأنه ليس كل معنى واضح فى ذاته ، بصرف النظر عن أنه دخل الشعر أم لم يدخل . . . فطريق الشعر الجديد محفوفة بالعقبات ، كثيفة الضباب ، مثقلة بغموض متعدد الأسباب .

هكذا إلى حدّ هذه المرحلة من دراستنا الغموض فى الشعر نكون قد بيّنا حقيقتين يشهد بهما واقع الشعر العربى - بل ربما الشعر عموما - عَبْر التاريخ فى مستوى الممارسة والنظر ، وهما : أنه سائر أبدًا فى اتجاه الغموض ؛ وأن الشعر القديم - متمثلا فى القصيدة التقليدية بخاصة - أكثر وضوحا وأقرب مأخذا ، فى حين أن الشعر الجديد ، ولا سيما الشعر الحر منه ، أكثر غموضا ، ومن ثم أبعد مأخذا . لكن الحقيقتين تشعبان المشكل الرئيسى إلى مشاكل لا تقلّ أهمية عنه ، وإلا فهل يُسَلَّم بأن القصيدة التقليدية أضعف طاقة شعرية من النص الشعرى الحرّ ؟ ثمّ هل يصدَّق أن يكون الغموض عاملا خلاقا يولّد الطاقة الشعرية فى النص ؟ وهنا نصل - لا شك - إلى النقطة الحسّاسة من موضوعنا ، ولكننا نعتقد أن التحليل السابق قربنا من الحل فى الوقت نفسه الذى شعب فيه الأمور ؛ إذ هيّأنا للتخلّص من بعض الأفكار المسبّقة من حيث لمح إلى حقيقتين أخريين أيضا ، هما أن الغموض ضروب ، وأن من ضروبه ما هو واجب الوجود فى الشعر ، ومن ثم يمثل ظاهرة إيجابية فى الكتابة الجمالية .

***

للغموض إذن مظاهر مختلفة باختلاف مقاصد الشعراء فى أشعارهم ، ومستويات الكلام التى يرومون فيها وضع كلامهم . والتحقيق فى هذه المظاهر هو الذى يوضح ما يُقبل منها وما يُرَدّ ، أى ما له دور فى الإبداع وما لا يأتى منها - فى أحسن الحالات - لغير الاتّباع . أمّا فيما سوى ذلك فالغموض عبث فى الكلام وفضول فى القول . وسيتبع تحقيقنا فى مظاهر الغموض تحليل للأسباب الداعية إليها ، والعوامل العاملة فيها ؛ وإذ ذاك نأمل أن نقع على علل الإنشاء ومعايير التمييز بين الإبداع فى الكلام والتزيد ، وأن نجد الطريق لتركيزها على أسس لسانية علمية ، فيها من عناصر الإقناع ما ينمو بعملية تقويم الشعر نحو الموضوعية .

فأول مظهر للغموض فى الشعر الغموض الحاصل من قصد التعمية والتضليل الذى قد يقصد إليه كتّاب وشعراء بدعوى أن هذه سبيل من سبل الشعرية ، فى حين أنها لا تعدو أن تكون تصرفا من قبيل الإلغاز المجرّد . هذا غموض محض كالذى لاحظه الناقد القديم فى بيت الفرزدق حيث قال :

وَمَا مثلُهُ فى النَّاس إلاّ مُمَلَّكاً أبو أُمِّهِ حَىٌّ أبوه يُقارِبُهْ

فشبّه الناقد هذا البيت وأمثاله برُقى العقارب ، وخُذْرُوفَة العزائم .[4]

ويدخل فى هذا الباب قسم كبير من أدب الملاحن والألغاز والأحاجى[5] ؛ وهو أدب لا يخلو من قيمة تاريخية واجتماعية وحتى أدبية عامة ، من حيث إن هذا الأدب يكوّن - فى نظرنا - جنسا أدبيا قائم الذات ، إلاّ أنه - بمختلف نصوصه النثرية والشعرية - ضعيف القيمة الجمالية ، لأنه - وإن لم توظف فيه اللغة توظيفا عاديا - غير داخل فى باب الإبداع رأسا . ذلك أنّ الغموض فى تقدير رواد هذا الأدب غاية فى حد ذاته ، لا معنى من معانى الشعر السامية ، ولا دليلا من أدلة الحدة فى قوة الطاقة الشعرية فى الكلام .

هذا الضرب من الغموض إذن معهود منذ القديم ؛ وقد عرفه كل أدب ، حيث تولدت عنه نصوص متفاوتة فى المدى والأهمية . ولئن قلّ شأنه فى الحديث إنه ليوجد اليوم أيضا هنا وهناك أحيانا فيما يكتب الكتاب وينظم الشعراء .

لكن يوجد ضرب ثان من الغموض حديث غير معهود ، لأنه مشهود فى التجارب الشعرية الحديثة بشكل ملحوظ ، كما لو كان طريق التجديد الأوسع فى الشعر ، وعنوان الحداثة الأكبر فى الإبداع ، ألا وهو الغموض المتولّد عن التمحل باسم الحداثة ؛ ويمثل ظاهرة تحصل كلما لم يوفق الشاعر فى إحكام الصلة بين مايريد من الشعر ومايريد الشعر منه ، فتكون النتيجة كلاماً غامضا لا قدرة للشاعر على إزالة غموضه ، ومن باب أولى وأحرى ألاّ تتّضح للقارىء سبيل معالجته .

هذا الغموض يحصل فى كتابة أولئك الذين يفرطون فى طلب الشعر إفراطا مخلا ، فينغلق شعرهم بمقتضى تجريدهم الشعر من كل إطار غير شعرى يخرج فيه ، معتقدين أنّ الشعر يبرز بذاته لا بالقرائن غير الشعرية التى قد تجاوزه فى النص ، كأساليب الوصف والقص ، وضروب الحكاية والتوجيه . فهؤلاء ، عندما يخلّصون نصوصهم من جميع العناصر التى تمثل مفاتيح الكلام ، والعلامات العادية للمقصد منه ، يسبغون عليها صفة الإبهام ، فيسوءونها بما لا معنى له من القول ، فى حين أن منطلقهم وغايتهم جَعْلُها وافرة المعانى .

وثالث مظهر من مظاهر الغموض فى الشعر ، الغموض المتولد عن القصور ، والراجع إلى التطفّل على الشعر ، بتعاطيه مع الجهل بحقيقته . ولم يكن هذا الضرب من الغموض شائعا فى أدب القدماء ، ولا كان الغموض الذى أُثِرَ عنهم ذا خطر على الذوق والصناعة . وذلك لا لأن الناس كانت لـه بالمرصاد ، ولا لأن ثقافة الناس الأدبية كانت أمتن وأعمق من ثقافتنا اليوم ، ولكن لما لاحظناه من قلة أثر الغموض - باستثناء غموض التعمية فى كتابات القدماء - بحيث كان الوضع أبعد عن الالتباس ، والموضوع أبعد عن الإشكال .

وفى كتب الشعر القديمة أخبار عدة متفرقة ، تطلعنا على نوع الغموض الذى قد يُصَادف ، وموقف الناس منه ، وقلة خطره على الذوق والصناعة ، وعرضيته فى تاريخ العرب الطويل .

جاء فى « الموشح » للمرزبانى :

« حدثنى أحمد بن عيسى الكَرْخىّ ، قال : حدّثنا أبو العيناء

قال : حدثنا محمد بن سلام قال : كان المهدى يقعد للشعراء ، فدخل عليه شاعر ضعيف الشعر ، طويل اللحية ، فأنشده مديحا ، فقال فيه « وجوار ذفراتٍ » ، فقال المهدى : أى شىء ذفرات ؟ فقال : ولا تعلمه أنت يا أمير المؤمنين ؟ قال : لا ! قال : فأنتَ أمير المؤمنين وسيّد المسلمين وابن عمّ رسول رب العالمين ﷺ لا تعرفه ، أعرفه أنا ؟ كلاّ والله ! فقال له المهدى : ينبغى أن تكون هذه الكلمة من لغة لحيتك ! »[٦] .

وجاء فيه أيضا :

«أخبرنى أبو بكر الجرجانى قال : حدّثنا محمد بن يزيد النحوى قال : جاء رجل إلى الرشيد فقال له : قد هجوت الرافضة : قال : هات ! فأنشد :

رَغْماً وشَمْساً وزيتوناً وَمَظْلمةً ... مِنْ أن تنالا من الشيخين طُغْيانا

قال : فسِّرْه لى ! قال : لا ! ولكن أنت وجيشك اجْهَدْ أن تَدْرِىَ ما أقول ، فإنى والله ما أدْرِى ما هو ! »[٧] .

لكن هذا النوع من الغموض شائع اليوم كثيرا فى الكتابات ، ولاقٍ طريقه بكل سهولة إلى الكتب والمجلات فى النصوص النثرية والشعرية سواء ، بحيث يشكل خطرا لا يخفى أمره على العارف الراسخ القدم ، إلا أنه يهدد المبتدىء .

والضربان الأخيران من الغموض ليس وراءهما طائل ، بل هما داء الشعر فى العهد الحديث ، وسرطان الأدب ؛ به فسد الذوق ، ودخل فى الأدب من الكتابات ما ليس منه ، وإليه يرجع الخلط بين الجيّد والردىء ، والالتباس الحاصل فى أذهان النقاد فى معنى الأدب ومقوماته وسبله ، فضلا عن الحيرة التى بأنفسهم فى مقاييسه وعيارات نقده .

هذا الضرب من الغموض يمثل عاملا كبيرا من عوامل إضعاف أهمية الشعر فى حياة الناس اليوم ، وانصرافهم عنه إلى غيره من الأنشطة الواضحة النفع ، ومن عوامل تقوية اعتقاد أعداء الأدب فى كون الأدب بابا يدخله من شاء متى شاء وكيفما شاء ، بشىء وبلا شىء ، حيث أى شىء كل شىء .

وهذه الضروب الثلاثة من الغموض لا تبددها قراءة النص الذى ترد فيه مهما تعددت وتنوعت عبر المكان والزمان ؛ لأنّ الغموض فى هذه الحالات الثلاث من صفات الكلام القارة لا العارضة ، ومن عناصره الفاصلة لا الواصلة ؛ فكل قراءة للنص الذى يَعْرُوهُ الغموض فى شكل من هذه الأشكال يقوى غربة القارىء فى النص ، فيؤول الأمر بالنص إلى فقدان هويته بما هو نص أدبى جمالى .

وأما المظهر الرابع من مظاهر الغموض فى الشعر فيتمثل فى الغموض الناتج عن الحدة الشعرية ، أو كثافة الطاقة الشعرية ، على نحو يجعل النص الشعرى قابلا لتعدد القراءات قابلية تبرهن على أدبيته ، وفى الوقت نفسه تكشف عن خصوصية الغموض الذى داخله ، وتحول الغموض من عنصر هدم إلى عنصر بناء ، وتبعده عن كل صبغة سلبية أو معنى تهجينى ، فتجعل منه علامة من علامات سمو الكلام فى النص ، وشعريته الملحوظة ، وخلوده المؤمل .

هذا هو الغموض الواجب الوجود فى الشعر ، الذى طلبه الكثيرون فأخطؤوه أو جهلوا حقيقته وحقيقة الشعر فتنكبوه ، أو هم أغربوا فى غير باب الإبداع فأبدلوه ، فكان الغموض فى كل مهم غموض تمحل حينا ، وغموض قصور حينا آخر ، أو غموض إلغاز ، وقلما كان غموض الشعرية والإبداع .

ولا خطر على الشعر من أن تعرف هذه الظاهرة بالغموض[٨] ، مع ما يصحب الكلمة عادة من معنى تهجينى ؛ لأن الغموض فيها هو الضرب الوحيد القابل للزوال والتبدد بمفعول القراءة ، وتعدد القراء ، ليترك محلّه للمدلولات الشعرية فى أجلى صورها وأنطق مقاماتها ؛ فهى المقصودة لا هو ، على غير حكم الغموض الذى من الأنواع السابقة .

* * *

بقى علينا أن نبين لِمَ كان الغموض بنّاء فى حالة ، هداما فى أخرى ، وأين يظهر بكل جلاء أثر بنائه أو هدمه . ولعلّنا للتقدم فى هذا الباب نغنم كثيرا بالرجوع إلى نقاش مثمر دار بين العرب فى هذا الموضوع قديما ، وبقيت لنا صورة حية منه فى كتاب «المثل السائر» لابن الأثير ، وكتاب «الفكر الدائر على المثل السائر» لابن أبى الحديد ، وكان المنطلق فيه الفرق بين الكتابة والشعر .

عقد ابن الأثير فى آخر كتابه[٩] تكملة لباب السرقات جاء فيها أن أبا إسحاق الصابى ذهب إلى أن الترسل هو ما وضح معناه والشعر ما غمض معناه ؛ لأنّ معانى الشعر مفصولة مجزاة ، ومستوى الخطاب فى الشعر رفيع ، إذ هو يتجه إلى الخاصة من المثقفين ؛ ومن أجل ذلك اعتمد أن يلطف ويدق ، بخلاف الترسل .

وخالفه ابن الأثير فى ذلك فذهب إلى أن الأحسن فى الأمرين معا هو الوضوح والبيان ، إلا أنه اشترط ذلك فى الألفاظ المفردة ، ولم يعتبره شرطا لازما فى التراكيب ، حيث قال «الألفاظ المفردة ينبغى أن تكون مفهومة ، سواء كان الكلام نظما أو نثرا ، وإذا تركبت فلا يلزم فيها ذلك» .

والواقع أنه لا خلاف بين الرجلين فى القول بالغموض فى الكلام الأدبى . غير أن الصابى بعد ذلك ركز نظره على علل الغموض فى الشعر ، وخدمة الغموض المعنى فى مستوى سام خاص ، فى حين بحث ابن الأثير فى طبيعته ومجال ظهوره فصرح بأن الهدف الأسمى من كل كلام ينبغى أن يكون الوضوح

والبيان ، فأنكر الغموض الذى لا يخدم هذا الغرض ، ثم هو قصر هذا الغموض على التراكيب دون الألفاظ المفردة .

وقد تدخل ابن أبى الحديد فى النقاش منتصرا لأبى إسحاق الصابى على ابن الأثير ، عندما عاد إلى المسألة فى «الفكر الدائر»[١٠] ، مبتدئا بإثبات ظاهرة الغموض فى الشعر ، ومعللا وجودها فيه ، ومبينا دورها الكبير فى خدمة المعانى . قال :

«وكلما كانت معانى الكلام أكثر ، ومدلولات ألفاظه أتم ، كان أحسن ؛ ولهذا قيل خير الكلام ما قل ودل ؛ فإذن كان أصل الحسن معلولا لأصل الدلالة وحينئذ يتم إشباع الجملة ، لأن المعانى إذا كثرت وكانت الألفاظ تفى بالتعبير عنها ، احتيج بالضرورة إلى أن يكون الشعر متضمنا ضروبا من الإشارة وأنواعا من الإيماءات والتنبيهات ، فكان فيه غموض كما قال البحترى :

والشعر لَمْحٌ تَكفى إشارتُهُ   وليس بالهذر طُوِّلَتْ خُطَبُهْ

«ولسنا نعنى بالغموض أن يكون كأشكال إقليدس والمجسطى والكلام فى الجزء ، بل أن يكون بحيث إذا ورد على الأذهان بلغت منه معانى غير مبتذلة ، وحكما غير مطروقة ، فلا يجوز أن يكون الشعر الذى يتضمن الحِكَمَ ليس بالأحسن ؛ فثبت أن الشعر الذى يتضمن الحكم هو أحسن الشعر . ومعلوم أن أحسن الشعر الذى يتضمن الحكم هو المعنوى ، كشعر أبى تمام ومن أخذه أخذه ، فذلك القدر من المعنى هو الذى يعنيه أبو إسحاق بالغموض لا غير» .

هذا النقاش مفيد من عدة نواح : فهو يبين أن العرب أدركوا أن الغموض مقوم رئيسى فى الشعر ، وأنه أنواع لا يفيد منها غير الغموض الذى يخدم المعنى ويسمو بالكلام ، ويكون وليدا للشعر مولدا له فى الوقت نفسه . والأهم من ذلك أنهم فطنوا إلى أن «الغموض» الذى من هذا النوع لا يتنافى مع الوضوح والبيان ، بل هو الذى يحققهما ويقود القارىء إليهما .

ولما عالج جون كوهين الموضوع ، وهو من علماء الشعر الفرنسيين ، فى كتابه الموسوم بـ«الكلام السامى»[١١] ، كان كما لو انطلق من نقاش العرب المذكور ، مستثمرا حصيلته فى بناء نظرية متكاملة ، تعد اليوم ثورية فى بابها .

ولكنه فى الحقيقة انطلق من رأى للشاعر الأمريكى «إدجار ألان بو» فى النص الأدبى ، مجمله أن حدّ النص الأدبى ووحدته يتحكم فيهما عاملا الحدّة والمدى (intensité/durié) ، وأن هذين العاملين متناسبان تناسباً عكسيا ، فكلما اتسع مدى الأثر ضعف جانب الحدة فيه ، والعكس بالعكس ، فلاحظ كوهين أن هذا الرأى يحتاج إلى تعديل جوهرى . فالعاملان اللذان يتحكمان فى حدة النص الأدبى ووحدته عنده إنما هما عاملا : الوضوح/الغموض (clarte/obscurité) ، والحدة / الحياد (intensite / neutralite) ؛ فكلما قوى جانب الحدة ، واشتد الغموض فى النص ، خرج من قيد الحياد ، وقل الوضوح فيه ، والعكس حين لا يبدو ممكنا مقايسة الوضوح والغموض . ومع ذلك فقد قام بمحاولة لتقدير درجة الوضوح والغموض فى الأثر ، بناها على نظريته فى : التقابل والتبعية/الهوية والاكتفاء الذاتى ، فلاحظ أن الفكرة من الأفكار لا تبلغ الوضوح إلا إذا أمكننا وضعها فى جهاز تقابل ؛ أى فى سياق يمكن من مقابلتها بغيرها من الأفكار . ورأيه أن عناصر الخطاب تكون قابلة للتقابل أو غير قابلة له بحسب طبيعة الخطاب الذى ترد فيه . ولما كان الكلام الإخبارى غير الشعرى - بحسب تعبيره - قائما أساسا على التقابل والكلام الشعرى قائما على مبدأ الاكتفاء الذاتى ، اتضح أن حدًّا من الغموض واجب الوجود فى النص الشعرى . فكل شعر عنده يكون غامضا بقدر سعة طاقته الإبداعية . وليس معنى ذلك أن كل غموض يولد الإنشاء ، وإنما هو يذهب فى ذلك إلى أن من الغموض ضربا مخصوصا ، يُسَخَّر لخدمة المعانى فيسمو بالكلام وهو عين الضرب الرابع وقد تحدثنا عنه .

والذى يسميه الناس عادة غامضا من النصوص غير الشعرية كل نص لا يُفْهَمُ له معنى بتاتا ، ولا يتضح منه معنى إلا بصعوبة كبيرة ، وذلك بعد محاولة تفكيك الرسالة ، انطلاقا من الدوال المختلفة التى تدل على ذلك المعنى فيه . فهم يفترضون فى هذا المقام أن المعنى واضح فى حد ذاته ، ولكن الناظر لا يتبينه إلاّ بعد المرور بعقبة الدوال الغامضة . وهذا ما يكشف أن الغموض فى النصوص غير الشعرية يعرض للدوالّ ولا يصل إلى المدلولات . فالفرض فى هذه الحالة أن المدلولات واضحة لا يعروها الغموض ، بدليل إمكانية تحويلها من مستوى لغوى إلى مستوى آخر ، أو ترجمتها من لغة إلى أخرى ، دون إخلال بالنص . ومعنى ذلك أن النصوص إذا داخلها مثل هذا الغموض تصبح قابلة لإعادة الكتابة دون أن يلحق هويتها النصّانية ضرر ، ولكنها لا تقبل إعادة القراءة ؛ لأن المعنى فيها واحد ولا إبهام فيه ؛ وذلك دليل خلوّها من الأدبية .

ومن أحسن أمثلة الغموض الذى يعلق بالدوالّ لغة الأرقام فى الرياضيات وغيرها من العلوم الدقيقة ؛ فلا جدال فى أن هذه اللغة غامضة بالنسبة إلى غير العالم بقانونها ، العارف بمفاتيحها . فغموض هذه اللغة يتفق مع غموض التعمية أو غموض التمحل أو غموض القصور ، فى كونه يختصّ بالدوالّ ولا يتجاوزها إلى المدلولات ، ولا يختلف معها إلاّ فى كونه غموضا يتحكم فيه قانون اصطلاحى معروف ، ومفاتيح علمية مضبوطة[١٢] .

أما غموض الخطاب الشعرى فهو من طبيعة مخالفة تماما لجميع هذه الضروب ؛ إذ هو غموض يعلق بالمدلولات ذاتها لا بالدوالّ المستخدمة لها . وليس معنى الغموض فيه أنه يخفى المدلول ، وإنما معناه أنه يحيل القارىء على مدلول غامض ، أى على

مستوى من المفاهيم والمعانى فى حد ذاته غير متبلور بالوجه الذى يمكن الشاعر من الكشف عنه وإجلائه ، حيث يكون من واجب الشاعر التلطف فى شأنه ، ومعالجته بالكلام ، مع الإبقاء على خصوصياته المتمثلة فى ذلك الغموض أساسا ، وإلاّ انحرف الشاعر عن مهمته السامية ، ألا وهى مهمة التعبير الشعرى ، لا التحقيق العلمى . فلابد من الإبقاء على غموض الحدة الشعرية فى النص لفهم المعنى ، بل لابد من التوسل به لإدراك حقيقة الإبداع فى الكلام . ووقوعنا على المعنى السامى فى الكلام انطلاقا من الغموض هو الذى يحبب إلينا صورة هذا الغموض ، ويؤكد لنا ضرورته .

وفى الختام نستطيع أن نقرر بكل اطمئنان أن ظاهرة الغموض فى الشعر «الجديد» - وهى من مظاهر الحداثة فى الأدب - ليست سلبية كلها ؛ وهى فى ذلك شبيهة بظاهرة الوضوح الغالبة على الشعر «القديم» تماما . فهذه وتلك قد تلتقيان فى الإيجاب معا كما قد تلتقيان فى السلب . والعبرة فى كل ذلك بنوع الغموض (أو نوع الوضوح) الذى يطغى على الكلام وموقعه ووظيفته ؛ إذ ثبت لدينا الآن أن الغموض ضروب ، أكثرها ضرورة للشعر هو أبعدها عن معنى الإبهام ، وأقربها إلى مفهوم البيان .

وعلى العموم يمكن أن نجمل علامات الغموض البناء فى العناصر التالية :

- أن يكون الغموض راجعا إلى المدلول لا إلى الدال فى حد ذاته .
- وأن يتبدّد الغموض بمفعول القراءة ، ولا سيما بتعدد القراءات ، ويترك محله لمعان سامية ليست هى معانى الكلام فى مستواه الإخبارى المباشر .
- أن تتعذر ترجمة الكلام الذى يكون قوامه الغموض ، مع الوفاء لمختلف معانيه .
- وأن لا يحطّم الغموض المنطق فى مقولاته ، ولا اللغة فى قواعدها ، ولا تقاليد النظم فيما عرف منها ، فيعطل كل السنن المشتركة للتواصل بين الباث والمتلقى ، إلاّ ليشيّد بعد ذلك صروحا من الكلام جديدة ، يُوظف فيها المنطق واللغة وتقاليد الفن توظيفا جديدا ، فيه يتضح أن الهدم كان للبناء ، وأن التحطيم كان وسيلة لغاية أسمى ، وأن صلة الباث بالمتلقى لم تنقطع إلا لتتصل من جديد وتقوى . وإلى هذا يرجع ما عبر عنه بعضهم[13] بضرورة وجود قرائن فى النص - وقد تكفى قرينة واحدة فى بعض المقامات - توجه القارىء إلى المعنى الأساسى المنشود ، وتؤكد له أن ذلك المعنى هو عند الشاعر المعنى السامى المقصود .
- وأن لا يجتمع فى النص الواحد الغموض البنّاء مع نوع آخر أو أكثر من أنواع الغموض السلبية .

الهـــوامش

(١) انظر مثلا : ابن الأثير ، المثل السائر ، جـ ١ ص ٣٥٦ وما بعدها ، جـ٢ ص ٢٢٦ وما بعدها ، جـ ٤ آخر الكتاب .
دار : أبى الحديد ، الفلك الدائر على المثل السائر ص ٣٠٤ - ٣٠٦ .

(٢) انظر كتاب الشعر والشعراء ، المقدمة .

(٣) نقتصر على مثال القصيدة والنص الشعرى الحر اختصاراً .

(٤) ابن الأثير ، المثل السائر جـ ١ ، ص ٣٩٧ و جـ ٢ ، ص ٢٢٩ .

(٥) انظر بعض نماذجها فى كتاب المزهر فى علوم اللغة وأنواعها لجلال الدين السيوطى جـ ١ ، ص ٥٦٧ .

(٦) ص ٥٦٠ .

(٧) المصدر السابق .

(٨) من المفيد أن نذكّر فى هذا الصدد بما ورد فى فصل عز الدين إسماعيل «المصطلح الجديد وظاهرة الغموض» فى كتابه «الشعر العربى المعاصر» (ص ١٨٧ - ١٩٤) من تمييز بين الغموض والإبهام ، مع ملاحظة أن هذا الفصل - بحسب علمنا - يمثل أول محاولة لبحث موضوع الغموض فى الشعر فى النقد العربى الحديث .

(٩) المثل السائر ، ج ٤ ، ص ٧ .

(١٠) ص ٣٠٤ - ٣٠٦ .

(١١) ١٩٧٩ ، ص ١٨٢ - ١٨٤ . ولمزيد الاطلاع على اتجاهات علماء الشعر ودارسى الأسلوب الغربيين فى بحث الغموض ينظر فى :- رومان جاكوبسون ، رسالة فى اللسانيات ، ١٩٦٣ ، ص ٢٣٨ . وجورج مونان فى تحليل نص لرينيه شار ، العدد الخاص من مجلة اللغة الفرنسية بعنوان «تحليل الشعر تحليلا لسانيا» فبراير ١٩٨١ ص ١١٣ - ١٢١ . وميشال ريفاتير ، كتاب «علامية الشعر» ، باريس ، ١٩٨٣ ، بداية من ص ١٤٧ .

(١٢) نذكر هنا بوعى العرب بالفرق بين غموض مثل هذه اللغة وغموض الشعر . انظر ما قاله ابن أبى الحديد وقد أوردناه سابقا» . ولسنا نعنى بالغموض أن يكون كأشكال إقليدس والمجسطى والكلام فى الجزء ... » .

(١٣) جورج مونان فى الفصل السابق الذكر .

معنى الحداثة فى الشعر المعاصر

جابر عصفور

الحداثة مصطلح بالغ العراقة والجدة فى الوقت نفسه ؛ ذلك لأنه يشير - تراثيا - إلى الصراع بين « القدماء » و « المحدثين » ؛ ذلك الصراع الذى بدأ مع القرن الثانى للهجرة ، عندما كان « المحدث » قرين « البدعة » ، وكانت « البدعة » قرينة تغير جذرى ، يفرض إعادة النظر فى الموروث من التصورات الأدبية والاجتماعية والدينية . وكان ذلك على أساس من وعى متغير بواقع متحول من ناحية ، وعلى أساس من حوار مع تراث آخر ، يعاد إنتاجه لصالح هذا الوعى المتغير من ناحية ثانية . وبالقدر نفسه يشير المصطلح إلى صراع جديد ، معاصر ، بين « قدماء » و « محدثين » ، حول التغيرات الجذرية التى وقعت - ولا زالت تقع - فى القصيدة العربية المعاصرة ، منذ أعقاب الحرب العالمية الثانية .

قد نقول إن الصيغة المصدرية التى تنطوى على المصطلح - « حداثة » - صيغة نادرة الاستعمال فى التراث العربى ، وإن استخدام مصطلحات مغايرة ، مثل « المحدث » و « المحدثين » و « الحديث » ، هو الاستخدام الأكثر شيوعا ، فى التراث . وقد نقول - بالمثل - إن الإلحاح على صيغة « الحداثة » قرين استخدام معاصر ، لايتجاوز ربع قرن تقريبا ؛ فهو إلحاح يرتبط بتأكيد جذرية ثورة القصيدة العربية المعاصرة فى خروجها على التقاليد ؛ ويرتبط باجتهاد معاصر فى تأسيس مصطلح جديد ، يقابل مصطلحا أجنبيا هو Modernity أو Modernism ، يشير مدلوله إلى ثورة إبداعية ، لعلها أعنف الثورات الإبداعية فى التاريخ الثقافى لأوربا الحديثة[1] . ولذلك يزدوج مصطلح « الحداثة » ، على نحو لافت فى استخدامه ، فيشير - من ناحية - إلى التغير الجذرى الذى ينطوى عليه « الشعر الحر » أو « الشعر العربى المعاصر » ، ويشير - من ناحية ثانية - إلى « المودرنزم » الأوربية التى كانت مثالا يحتذى ، فى غير حالة .

هذا القول الأخير يركز على البعد المعاصر من « الحداثة » فحسب ، ويجعل « حداثة » القصيدة العربية المعاصرة موازية لحداثة القصيدة الأوربية « الحديثة » ، على نحو يكاد يجعل الأولى نسخة من الثانية ، متأثرا - ربما - بوهم « العالمية » المتضمن فى الثانية ، أو بتلهف الأولى - فى جانب منها - على هذه «العالمية» . ولكن هذا القول يفصل بين « القصيدة العربية المعاصرة » وأصولها التراثية ، فضلا عن حوارها مع واقعها التاريخى المتعين ، ليشدها إلى أصول مقابلة ، فى « المودرنزم » الأوربية ، السابقة فى الزمان ، والمغايرة فى الإنجاز والطموح . ولا يمثل هذا القول ، فى حقيقة الأمر ، سوى مستوى واحد من مستويات استخدام مصطلح الحداثة ؛ وهو مستوى شاحب بالقياس إلى السياقات المتكاملة فى الاستخدام .

وإذا عدنا إلى هذه السياقات لاحظنا دلالة مركزية ، تصل بين الصيغ الاشتقاقية المتغايرة - محدث ، محدثون ، حديث ، حداثة - وتنتظم المستويات المتباينة للاستخدام . هذه الدلالة تشير إلى الابتداء ، والخرق ، والانتهاك ، وعنف الخروج على ماهو متعارف عليه . وبقدر مايتعارض « الحديث » مع « القديم » فى هذه الدلالة ، يمثل « الحديث » « ابتداعا » ينطوى على « بدعة » ، تنطوى - بدورها - على انتهاك الأعراف الأدبية للماضى . ويصبح « الحديث » ، فى هذه الدلالة ، « إحداثا » مستفزا ، لينطوى « الإحداث » على ذات فاعلة ، هى « المحدِث » - بكسر الدال - الذى ينتهك حدود اللياقة والعرف والأدب ، فيبتدع بدعة « المحدَث » - بفتح الدال - أو ضلالته ، لتغدو « الضلالة » بدعة متعسة ، مع الوقت ، اسمها « طريقة المحدثين » . ولكن على نحو تتجاوب فيه « ضلالة » هذه الطريقة مع الخروج على الطريقة الأقدم ، الثانية ، « طريقة القدماء » ، ومع التأثر بغواية « آخر » مغاير فى تراث مخالف وثقافة مخالفة[2] .

هذه الدلالة المركزية للمصطلح تصل بين الاستخدام المعاصر له ، فى إلحاحه على صيغة المصدر (= حداثة) ، واستخدامه التراثى ، فى إلحاحه على صيغة الاسم أو الصفة (= الحديث ، المحدث ، المحدثون) وذلك على نحو تغدو معه العلاقة الدلالية وجها آخر من العلاقة الاشتقاقية ، لتصل كلتا العلاقتين حاضر « الحداثة » بماضيها ، على أساس من الثورة الجذرية المتكررة ؛ أعنى الثورة التى يتعدل بها مسار التقاليد ، فى القصيدة العربية ، لعوامل بالغة التعقيد ، وداخل أنظمة بالغة التركيب ؛ لتدمّر هذه القصيدة - أو تنتهك - بعض ماقد ورثته ، خالقة ما يمكن أن تورثه ، مؤكدة فاعليتها فى التدمير والخلق ، بحوار تقيمه مع واقعها التاريخى ، ومع تراثها ، ومع تراث آخر غير تراثها ، فى الماضى والحاضر على السواء .

هذه الدلالة المركزية التى تنطوى عليها سياقات مصطلح « الحداثة » ، فى أبعادها الموجبة ، تجعل المرء يؤثر هذا المصطلح على مصطلحات أخرى تتداخل معه ، أو تترادف ، فى وصف التحول الجذرى الأخير للشعر العربى ؛ أعنى هذا التحول الذى يوصف مرة على أساس من شكله فيصبح « الشعر الحر » و « الشعر التفعيلى » ، ويوصف مرة ثانية على أساس من زمنه فيصبح « الشعر الجديد » و « الشعر المعاصر » و « الشعر الحديث » ، ويوصف مرة ثالثة على أساس من اتجاهه العام فيصبح « الشعر المسترسل » و « الشعر المنطلق » .

وقد ينطوى البعد الزمنى على بعد مفهومى ، فى هذه الوفرة الاصطلاحية التى تدل على حيرة تعرف الظاهرة ، فيقترن الزمن « المعاصر » للشعر بـ « روح العصر » ليتم التمييز بين من يعيش فى العصر مشدودا إلى عناصره الثابتة ، غير منتم إلى العناصر المتحولة المتجاوزة ؛ ومن يعيش العصر متأثرا به ، واعيا تحولاته ، منتميا إلى حركته المتجاوزة[3] . وقد يتمدد الزمن وينقبض فى آن ، فتتسع كلمة المعاصر لتشمل الشعر منذ مطلع هذا القرن ؛ وقد تضيق فتقتصر على شعراء الحقبة الأخيرة ، وذلك فى بحث واحد يعالج هذه « الحقبة الأخيرة » ، ليحلل « اتجاهات الشعر العربى المعاصر » ، موضحا مايميزها عن غيرها[4] .

وقد يتحول البعد الزمنى العام فى « الشعر الحديث » إلى بعد مفهومى ، تغدو به صفة « الحديث » قرينة « فكرة الحديث » فى الأدب والفنون ، بمعناها الذى نجده فى النقد الأوربى المعاصر[5] . ولكن يظل هذا الاستخدام المفهومى متجاورا ، على نحو مربك ، مع الاستخدام الزمنى العام ، فى المصطلح النقدى ، فنقرأ عن « الشعر الحديث » من البارودى إلى أمل دنقل . وبالقدر نفسه نقرأ عن « الشعر الحديث » (= المودرن) بوصفه نقيضا للشعر السابق عليه من ناحية (شعر الإحياء ، الرومانسية ، الواقعية) وبوصفه نقيضا للشعر المعاصر له من ناحية ثانية (كما يناقض شعر صلاح عبد الصبور شعر العوضى الوكيل فى مستوى أول ؛ أو يناقض شعر أدونيس شعر نازك الملائكة ، فى مستوى ثان)[6] .

وكما يترادف « الشعر الحديث » و « الشعر المعاصر » و « الشعر الجديد » فى هذه الوفرة الاصطلاحية ، تترادف « الحداثة » و « المعاصرة » و « الجدة » ترادفا ينطوى على قدر غير يسير من الاضطراب . ذلك لأن الجدة لا تعنى التحول الجذرى بالضرورة ، ولا تحمل بعدا مفهوميا يتصل برؤيا العالم فى كل الأحوال ، وقد تنطوى على معنى من معانى النسخ والتكرار ينسرب فى مدلول « التجدد » . وارتباط « المعاصرة » بالعصر مجرد العصر ، ينأى بالمصطلح عن اقتناص « روح العصر » ، فيتحول المصطلح إلى مجرد وعاء زمنى يضم البياق والجواهرى معا ، فى مستوى زمانى واحد فحسب .

ولذلك تظل صفة « المعاصر » حائمة حول البعد الزمنى ، أى الوجود فى العصر ، فى دائرة لا تتجاوز ثلاثين عاما تقريبا . ومن الأفضل للصفة ، والأجدى فى ضبط الاصطلاح ، أن تظل الصفة فى حدود هذه الدائرة ، حائمة حول بعدها الزمنى ، لا تتجاوزها إلى غيرها ، بغواية هذا الوهم - « لا مشاحة فى الاصطلاح » - الذى يؤدى إلى فوضى المصطلح وليس ضبطه أو تحديده . وإن تجاوزت الصفة هذه الدائرة ، لتحوم حول « روح العصر » ، وقعت فى مزالق مفهومية ، تربك دلالتها من ناحية ، وتعكر على الجذرية الكامنة فى تصورات « الحداثة » من ناحية ثانية . إن « روح العصر » نوع من المطلق المجرد ، لا معنى له دون تحديد هذا الروح المحلق ، وتحويله إلى مجموعة من الخواص الفارقة . كما أن الإلحاح على ارتباط الشعر بروح العصر يحول الشعر ، عموما ، إلى نوع من المحاكاة ، تنطوى على إذعان لهذا الروح ؛ فيظل الشعر المحدث تابعا للعصر ، مع أنه يتمرد

عليه ، ولا يقبل حتى الإذعان لما يسمى روح العصر . وبقدر مايتمرد الشعر المحدث على هذا الروح ينطوى على نوع من الرفض الجذرى ، وما يمكن أن نسميه بالتجاوز الذى تتسرب معه « المستقبلية » فى هذا الشعر ، لتنأى به عن الثبات الآنى الملتصق بالعصر .

وليست « الحداثة » ، فى هذا السياق ، ومن منظور هذه الدراسة فى الوقت نفسه ، صيغة تنطوى على استمرار تقاليد التجاوز فحسب ، أو تنطوى على نوع من الجذرية توازى حداثة الشعر فيها حداثة أشكال متعددة من الأدب والوعى الاجتماعى وتتفاعل معها فى الوقت نفسه ، بل هى - فى المحل الأول - صيغة تنصرف إلى الفعل ، وتنطوى على الاختيار ، وتتضمن بعدا للقيمة بالضرورة .

إنها تنصرف إلى الفعل ؛ لأن « الحداثة » قرينة « الإحداث » بالشعر فى العصر ، وذلك على عكس « المعاصرة » التى تنصرف إلى مجرد الوجود فى العصر ، دون أن تقتنص دلالة فعل الخرق الذى يقوم به الشعر ، ودلالة فعل الابتداء الذى يمكن أن يعدل به الشعر مسار العصر ، أو يعيد خلقه بالإحداث والتحديث . هذا الفارق الدلالى الذى يصل بين « الحداثة » والفعل ، يصل « الحداثة » بالشعر نفسه ، ويوقع الصفة عليه ، من حيث هو « حدث » متجاوز ، يلفت الانتباه إلى ذاته ، بالقدر الذى يلفت الانتباه إلى فعله فى المجال الخارجى ، من حيث هو « إحداث » . على عكس صفة « المعاصرة » التى يلتف عليها المجال الخارجى للزمن ، كالوعاء المحايد ، المصمت ، فتنأى بنا عن الشعر نفسه ، من حيث هو فاعلية متميزة ، لفعل متميز فى العصر ، وضده .

و « الحداثة » فعل يقوم على الاختيار الواعى ، المتجاوز ؛ على عكس « المعاصرة » التى هى مجرد وجود فى الزمان ، لا ينطوى على هذا النوع من الاختيار بالضرورة . ومعنى كون الشاعر معاصرا أنه يعيش فى زماننا ، يعاصرنا ، وقد تكون المعاصرة حجابا بيننا وبينه ، وقد تكون معاصرته بوجوده الجسدى فحسب ، أو بترداد شعارات العصر ، أو محاكاة ما يقع فيه ، أو حتى الادعاء . ولكن أن يختار هذا الشاعر موقفا جذريا فى العصر ، ومن العصر ، وضد العصر ، فأنه يحدث « حدثا » فيه ومنه وضده ، على نحو يكون « إحداثه » فعلا من أفعال اختيار حداثته .

وكما تنصرف دلالة فعل الاختيار إلى الشعر ، يرتبط فعل الشعر نفسه ، أو إحداثه ، ببعد من القيمة ، هو الذى يحدد الجذرية فى الحداثة ، فيحدد خصائصها ومغزاها وأهميتها ، من منظور من يقترف الفعل ، ومنظور من يتلقاه أو يتأثر به . ولايقترن بعد القيمة - فى هذه الدراسة - بمجرد الجدة ؛ فالجدة محض مغايرة ، لاتنطوى على البعد الموجب للقيمة بالضرورة .

إن هذا البعد يقترن بخاصية « الإحداث » الذى ينطوى على « مشروع » يواجه ماعجزت المشاريع القديمة عن حله ، وخاصية « البدعة » التى تعرف المهادنة ، أو تمارس الرفض فى حدود مفروضة سلفا .

وبقدر ما يقترن الإحداث بالبدعة ، من هذا المنظور ، يقترن كلاهما بالجذرية والشمول . الجذرية التى تنطوى على التعارض الحاد مع كل مايناقض المشروع المحدث ، فى الحاضر والماضى على السواء ، فتنطوى على معنى النفى : نفى عناصر الحاضر المحال التى تجهز على المستقبل ، ونفى عناصر الماضى الجامد الذى يلتف على الحاضر . ولاينفصل معنى الجذرية عن الشمول ؛ ذلك لأن الحداثة - فى الشعر - ليست مجرد مغايرة فى بعض العناصر الشكلية ، أو المضمونية ، بل هى مغاير شاملة تتجاوز بعضية العناصر إلى كلية العلاقات التى تحتويها ، فتصبح « إحداثا » شاملا ، ينطوى - بالضرورة - على « رؤيا عالم » جذرية ، يصوغها المشروع المحدث حلا لمأزق تاريخى متعين ، ينسرب فى مستويات متعددة متباينة .

ولذلك تتحول الحداثة الشعرية ، عادة ، إذا كانت حداثة حقا ، إلى جُماع شامل من الممارسة والتصور ، معقد فى ذاته ، بعلاقاته المتجاوبة وعناصره المتصارعة ، ولكنه فى الوقت نفسه مستوى من مستويات أنظمة كلية ، أكثر شمولاً ، تصل الشعر المحدث ببقية أنواع الأدب المحدث ، وتصل الأدب المحدث ببقية أنواع الفنون المحدثة ، وتصل هذه الأنواع ببقية أشكال الوعى الاجتماعى ؛ بدرجات متباينة بالقطع ، وتوسطات معقدة بالتأكيد ، ولكن بعلاقات قارة ، لا سبيل إلى إلغائها ، أو استبعادها ، فى أى نظر كلى إلى الحداثة الشعرية ، فى أى مرحلة من مراحلها التاريخية .

ولا ينطوى الهدف المباشر لهذه الدراسة على هذا القدر من النظر الكلى ، بل ينطوى على نظر أكثر تواضعا ، يسعى إلى اختبار بعض العناصر الدلالية الحاسمة فيما يسمى « الشعر الحر » ، عند بعض الشعراء فحسب ، فى هذه المرحلة التى نعانيها ، بهدف تمييز « الحداثة » عن « المعاصرة » ، فى هذا الشعر ، لإبراز معنى الأولى وخصوصيتها .

٢ - ١ هذا التمييز بين «الحداثة» و «المعاصرة» تمييز ضرورى ، يساعد على فض الوهم الشكلى الذى يجعل كل من ترك الكتابة بالشطرين إلى الشطر الواحد شاعرا معاصرا ؛ وفض الوهم المضمونى الذى لا يؤكد التمييز ، داخل «الشعر الحر» نفسه ، بين شاعرة مثل نازك الملائكة وشاعر مثل سعدى يوسف ؛ وفض الوهم النظرى الذى قد يشد الحداثة إلى لون جديد من المحاكاة ، ينقل روح العصر بدل إعادة صياغته . والمؤكد أن كل «الشعر الحر» معاصر على أساس زمنى ، ولكن ليس كله محدثا على أساس من «رؤيا العالم» . والمؤكد أن الحداثة

تنطوى على عنصر دال ، أشار إليه نقاد العصر العباسى وشعراؤه ، قبل نقاد هذا العصر وشعرائه ، عندما وصفوا «طريقة المحدثين» بأنها «أشكل بالدهر» و «أشبه بالزمان» ، و «على مجرى عادة اللسان وسنة الزمان»[٧] ، ولكن هذا العنصر مجرد عنصر أولى ، يمثل القاسم المشترك بين «الحداثة» و «المعاصرة» ، القاسم الذى تتجاوزه الحداثة عندما تتجاوز نظيرها الخادع ، بعناصر أخرى أشد حسما فى الدلالة .

ولقد أشار ستيفن سبندر Stephen Spender ، أحد شعراء الحداثة الأوربية ومنظريها ، إلى بعض هذه العناصر[٨] ، فى سياق التمييز بين «الحديثين» Moderns و «المعاصرين» Con-temporaries فوصل المعاصرين بما أسماه «الأنا الفولتيرية» Vol-tairean I ، تلك التى تنطوى على الأقانيم الأساسية لمفهوم الكاتب المصلح المبشر ، وما يقترن بهذا المفهوم من إيمان الشاعر بنوع من النبوة ، تجعل منه مبشرا بعقيدة ليست من صنعه فى آخر المطاف . ووصل ستيفن سبندر «الحديثين» بما أسماه «الأنا الحديثة» Modern I ، تلك التى تعيش العصر الصناعى دون أن تذعن إلى محتواه ، وتمارس اختيارها فيه ، معاناة تتمرد بها على هذا العصر ، على نحو يجعل من إبداعها نتاج عمليات لا واعية وممارسة لحس نقدى فى الوقت نفسه .

قد يسهم «الكاتب المعاصر» فى الصراع الدائر فى عصره ، فيما يقول سبندر ، ولكن إسهامه يظل مرتبطا بقواعد العصر ، مذعنا لقواعد اللعبة التى وضعت له ؛ فإسهامه نوع من الرقص فى السلاسل . وعلى عكس ذلك «الكاتب الحديث» الذى ينظر إلى أوضاع عصره بوصفها كلا ، رافضا حتى الإذعان للرفض داخل قواعد اللعبة الموضوعة سلفا . ولذلك فهو ليس نبيا واثقا من صحة عقيدته التى ليست من صنعه ، ولا يتمتع بهذا اليقين السعيد الذى ينطوى عليه «الكاتب المعاصر» . إن «الكاتب الحديث» خالق عالم ، وصانع رسالة ، ولكن خلقه - كصنعه - ينطوى على حس نقدى ، حاد ، لا يترك شيئا دون أن يقرعه بأسئلة الشك ، أو مراوغة السخرية . و «الكتابة الحديثة» هى فن المراقبة الواعية للحدث ، والملاحظة اليقظة للشروط التى تتسرب فى الحساسية ، على نحو ينطوى فيه الحس الناقد على نقد ذاتى ساخر . ولذلك كان بروفروك Prufrock - قناع ت . س . إليوت - يقول :

لست الأمير هاملت ، ولا أريد لى أن أكونه[٩]

لتتجاوب سخريته من وعيه ، وشكه فى حياته التى كالها بملاعق القهوة ، وسؤاله الماكر : أتواتينى الجرأة لأزعج الكون ؟ ، مع حساسيته التى تناقض حساسية «المعاصرين» المطمئنين ممن تحولوا إلى صيغ جاهزة تتمدد على حوائط الإذعان .

إن هذا الحس النقدى الساخر ، الشاك ، عنصر حاسم فى تمييز «الحداثة» عن «المعاصرة» . وليس من الضرورى أن نتمسك بقناع بروفروك لإليوت[١٠] ؛ فمن السهل أن نجد هذا العنصر فى قناع «عجيب بن الخصيب» ، فى شعر صلاح عبد الصبور ، حيث نواجه عنصر السخرية كامنا ، مع نقد الذات ، فى قلب المفتتح :

لم آخذ الملك بحد السيف ، بل ورثته
عن جدى السابع والعشرين ، (إن كان الزنا
لم يتخلل فى جذورنا
لكننى أشبهه فى صورة أبدعها رسامه
رسامه كان عشيق الملكة)

[٢٥٣/١٠]

لينسرب الشك إلى كل شىء : سلامة الجذور ، والإرث ، والأحقية فى الملك ، والاستقرار الروحى الزائف ، وتوهم الصلة النقية الممتدة بين الماضى والحاضر ، والألق الخادع للعلاقات ، والمستوى المسطح الذى نفترضه عادة فى معانى الكلمات (وليس الحفاظ على المبنى المنطقى لنحوية الجمل سوى مظهر للمراوغة) ، والمحاكاة الصادقة التى نفترضها فى الفنون (وليست الإشارة إلى الرسام ، فى جانب منها ، سوى شكل محدث من «مجاز البعضية» الذى أشار إليه بلاغيو التراث) .

هذا الحس النقدى الساخر يشى بشك الشاعر المحدث فى نفسه قبل الآخرين ، وسخريته من عالمه هو قبل عالمهم ، ليكشف التشقق والخلل فى روح العصر الذى يجمع بينه وبينهم ، أو يكشف وهمه ، فينتهك أعراف الإذعان المألوفة من ناحية ، ويبتدىء «الإحداث» الذى يباعد بينه وبينهم من ناحية ثانية . ولذلك يتحول هذا الحس إلى عنصر دال فى الحداثة ، تزداد دلالته حسما عندما يشف عن وعى ضدى ، يتسم بالجذرية التى لاتقبل الإذعان لأعراف العصر الثابتة ، أو أعراف الذات .

قد يفارق عنصر السخرية مراوغة الشك التى يتميز بها قناع «عجيب بن الخصيب» ؛ ولكن العنصر نفسه يظل قارا فى نصوص كثيرة من الأقنعة المحدثة . قد ينفجر بسيطا ، عفويا ، مباشرا ، فى مفتتح «كلمات سبارتاكوس الأخيرة» .

المجد للشيطان . معبود الرياح
من قال لا فى وجه من قالوا نعم
من علّم الانسان تمزيق العدم .[١١]

أو ينسرب من موازاة المفارقة التى بين الفرد وجسد الأمة وتفصل بينهما ، فى مأساة «أحمد الزعتر» . لنقرأ :

وأعد أضلاعى فيهرب من يدى بردى
وتتركنى ضفاف النيل مبتعدا
وأبحث عن حدود أصابعى

فأرى العواصم كلها زبدا .[١٢]

أو يعود العنصر إلى المراوغة التى تنطق بسر « الليالى كلها » ، فيغدو شيئا من قبيل :

فى زمن الفتنة
والقتل ، سأغمض عينىّ وأنظر للقتل
أحاصره حينا
وأحاوره حينا
أو أرضى حينا بالقتل[١٣] .

وبقدر ما تتحول السخرية ، فى هذا السياق ، إلى نوع من النفى للإذعان ، والتشكيك فى المسلمات ، والهجوم المراوغ على ما يتأبى على الهجوم المباشر[١٤] ، تتجاوب السخرية مع الحس النقدى ، ليغدو كلاهما وسيلة معرفية ، تفصل بها «الأنا المحدثة»[١٥] للشاعر العربى - فى عصرنا - بين نفسها وهذا العصر ، وتفصل بين ذاتها ووعيها بهذه الذات ، لتكتشف التصدع فى كل المستويات ، متحولة برفضها الضمنى للتصدع إلى وعى يتمرد على نفسه وعلى غيره فى آن .

٢ - ٢ وليس من الضرورى أن نصل بين هذا كله وبين ثنائية «الأنا الڤولتيرية» و «الأنا الحديثة» ؛ فتلك ثنائية محايثة فى الحداثة الأوربية التى يناقشها ستيفن سبندر ، كما كانت تبدو له فى كتابه «معركة الحديث» ، ولا تنفصل عن ثنائية محايثة أخرى ، يشحب فيها نموذج «أبولو» ليعلو نموذج «ديونيسيوس» ، الرمز الذى انفلت من كتابات نيتشة ليغزو عواصم الحداثة الأوربية ، فيقتحم «المدينة» منتهكا معايير «التقدم» و «التطور» و «العلم» و «الآلة» التى تتمرد عليها الاتجاهات الأساسية للحداثة فى هذه العواصم .

ومن الضرورى أن نؤكد ، فى هذا السياق ، أن مغايرة الموقف من هذه المعايير تنطوى على واحد من الفوارق الحاسمة التى تميز بين الحداثة فى الشعر العربى المعاصر و «المودرنزم» الأوربية (دون أن يعنى ذلك نفى إمكانية التشابه فى مستويات مغايرة) . إن «المودرنزم» تتمرد على هذه المعايير ، وتنطوى على عداء لافت لمفهومى «التطور» و «التقدم» ؛ لأنها فى بعض تفسيراتها قرينة حضارة تحولت عن قداسة «الكلمة» إلى قداسة «الرقم»[١٦] ، على نحو ينفصل معه المتصل القديم[١٧] (الله - الطبيعة - الإنسان) ليقع الإنسان فى شرك الآلة ، وبراثن المدينة الصناعية ، ويفقد الإيمان فى حياة لم يعد لها هدف سوى إنتاج السلع . وعندئذ ، لا يعادل الشعور بالضياع ، فى المدينة الصناعية التى تحول القدرة الشخصية إلى سلعة متبادلة ، سوى الإحساس بأن «العلم يتقدم من خطأ إلى آخر ، وأن الآلات تشل أيدينا وأرواحنا»[١٨] .

وليس الأمر على هذا النحو ، فى حداثة الشعر العربى المعاصر ؛ ذلك لأن نصوص الحداثة العربية المعاصرة تنطوى على «أنا» لا تزال تحلم ببعض ما تمردت عليه نظيرتها الأوربية ، ولذلك فهى «أنا محدثة» ، لها جذورها وهمومها التى تغاير بينها وبين «الأنا الحديثة» ، برغم ما قد يبدو بينهما من شبه ، أو حوار ، فى هذا الجانب أو ذاك . وبقدر ما ترتبط الحداثة العربية المعاصرة ، من منظور المغايرة ، بمرحلة تاريخية متميزة ، فى حضارة لازالت تحكمها قداسة «الكلمة» بأكثر من معنى ، تنطوى النصوص الأدبية لهذه الحداثة على موقف مغاير من «المدينة» ؛ أعنى موقفا تحلم فيه هذه «الأنا المحدثة» - فى القص ، على سبيل المثال - بأن تنتهك «المدينة» «القرية» ، أو - على الأقل - تجاورها لتتجاوزها (ولنتذكر «النداهة» ليوسف إدريس ، و «دومة ود حامد» للطيب صالح) . وأعنى موقفا يدق فيه الوعى المحدث لهذه «الأنا المحدثة» - فى الشعر - أبواب «المدينة» لعلها تنفتح ، فيدخل الوعى عالمها الجديد ، وتدخل «المدينة» نفسها عالما ، ينقلها من تاريخها المثقل بالإرهاب والتخلف ، إلى تاريخها الواعد بالتقدم :

حاديها نجمان مضيئان بعيدان
الحرية والعدل ،

[صلاح عبد الصبور ٣/٧١٧]

إن هذه «الأنا المحدثة» تبحث - فى المدينة وللمدينة - عن «سفينة الكون الذى يجيىء» ، «لتمتلىء رئاتنا بهواء التاريخ» ، لو استعنا بشعر أدونيس[١٩] . وبالقدر نفسه تبدو هذه «الأنا المحدثة» وكأنها تدفع «المدينة» إلى أن تفارق صورتها القديمة :

بحثا عن النور وعن دفء ربيع لم يجىء بعد
ومازال ببطن الأرض والأصداف
منتظرا نبوءة العراف

لتحقق «مدينة المستقبل» ، لو استعنا بشعر البياتى ، تلك التى تشبه المدينة القديمة فى لون عينيها :

لكنها لا ترتدى الأسمال
وخرق المهرج الجوّال
ولا يطن صيفها بالناس والذباب[٢٠]

ولعل هذه «الأنا المحدثة» ، فى الحداثة العربية المعاصرة ، أقرب إلى «الذات الڤولتيرية» ، من حيث الظاهر ؛ ولعل نموذجها أقرب إلى نموذج «أبولو» ؛ ذلك لأن هذه «الأنا» أكثر التصاقا بوعى يبشر بأحلام «التقدم» و «التطور» التى لم تكتمل - أو تتحقق - فى واقعها . وبالقدر نفسه يبشر هذا الوعى بأقانيم «العقل» فى مواجهة أقانيم «النقل» التى تسود عالمه . ولذلك تظل هذه الأنا أكثر التصاقا بوعى يؤكد «المدينة» ، ليخلق فيها - مهما كانت «مدينة بلا قلب» - الزمن الآتى بالنجمين الوضاءين على كفيه : الحرية والعدل .

ومهما بحث هذا الوعى ، فى سفر اللاوعى وسريالية الحلم ،

ليكتشف «قارة الأعماق» (أدونيس) ، فإنه يظل يبحث في «أندلس الداخل» ، وفي «مدائن الغزالي» ليعثر فيها على «رمزية الباطن» و «أنوار الإشراق» التي تؤكد خصوصيته ، فتغاير بينه وبين وعي هذه «الأنا الحديثة» . ومهما فزّعت هذا الوعي «عبثية» عالمه الذي يغترب فيه العقل حتى يجن (أمل دنقل) أو يموت فيه الإنسان ميتة أبشع من ميتة الكلب (صلاح عبد الصبور) فإنه يظل وعيا منطويا على حلم «العقل» بالحرية والعدل ، وبالقدر نفسه يظل وعيا منطويا على روح نبي ، يصله بهذه «الأنا الڤولتيرية» دون أن يطابق بينه وبينها .

ولذلك تتجلى «الأنا المحدثة» تجليات نبوية متكثرة ، في شعرنا المعاصر ، تجليات يغدو معها الشاعر قرين «رسول المعرفة» الذي يعود إلى الآخرين بعد طواف الأرض والبحر (السندباد في رحلته الثامنة ، خليل حاوي) أو بعد أن اغتصب نار الثورة الأبدية من قلب العالم (سارق النار ، البياتي) أو بعد أن اتحد بالعناصر الأزلية للخلق والصيرورة الدائمة (مهيار الدمشقي ، أدونيس) . وقد يغدو «رسول المعرفة» إلّها للخصب ، رمزا للبعث ، يتحد به نموذج الشاعر ، ليموت العالم بموته ، ويبعث ببعثه ، كأنه آلهة الخصب القديمة (أدونيس ، وتموز ، وأوزيريس) أو بدائلها الأنثوية (أفروديت ، وعشتار ، وإيزيس) أو بدائلها التي تنطوي على عنصري الذكورة والأنوثة معا (العنقاء) . وقد يتحول نموذج الشاعر إلى مسيح يفتدي الآخرين ليرى ثورتهم بعد موته (المسيح بعد الصلب ، السياب) ، أو يتقمص روح صوفي معجزته كلمات تحيي الموتى (الحلاج : البياتي ، صلاح عبد الصبور ، أدونيس) ، أو روح شاعر يبشر بنبي آخر يحمل سيفا (سعيد الشاعر ، ليلى والمجنون ، صلاح عبد الصبور) ، أو مخلص يوحّد بين الكلمة والفعل (الأميرة تنتظر ، بعد أن يموت الملك ، صلاح عبد الصبور) أو يبشر بمعجزة توحّد بين المدفع والأرض (أحمد الزعتر ، محمود درويش) .

وليس هناك فارق جذري ، في هذا السياق ، بين أن نقرأ :

أقول لكم :
بأن الفعل والقول جناحان عليان
وأن القلب إن غمغم
وأن الحلق ان همهم
وأن الريح إن نقلت
فقد فعلت ، فقد فعلت
[صلاح عبد الصبور ١ : ١٧٤]

أو نقرأ[٢١] :

قلت : فليكن الدم نهرا من الشهد ينساب تحت فراديس عدن ، هذه الأرض حسناء ، زينتها الفقراء ، لهم تطيب ، يعطونها الحبّ ، تعطيهم النسل والكبرياء .

أو نقرأ : [٢٢]

مهيار يقول : الذكرى لا تجدى
ويقول : الريح تواتى سفنى
حين يكون البحر بعيداً .

ذلك لأن دلالة « القول » في كل هذه الأقوال ، تنطوي على معنى الإبلاغ النبوي ، فتوحد بين الفعل والكلمة ، لتبتعث القدرة في القول الأول ، وتوحد بين الفعل وثنائية التدمير والخلق التي تنفي الظلم - بالدم - لتؤكد العدل ، فتبعث « العهد الآتي » ، في السياق الأوسع للقول الثاني ، وتوحّد بين التدمير وزمن الرؤ يا لتؤكد معنى فعل آخر ، يتحول به الحاضر عائدا إلى كماله الأول ، كما تعود العنقاء ، ليتحرك زمانها الدائري في السياق الأوسع للقول الثالث .

وترجع مغايرة المدلولات ، في الأقوال الثلاثة ، إلى مغايرة تجليات رؤ يا العالم بين القائلين الثلاثة ، ولكن ما يصل بين الأقوال ، في النهاية ، هو الإيمان بفعل « القول » ذاته : ذلك الدال الذي ينطوي على إيمان قار بقداسة « الكلمة » ، في عصر لا يزال تاريخه يؤكد سحرها ، فيتضمن الدال مدلول الشاعر ، النبي ، المبشر ، الذي يدفع الآخرين إلى « الخروج » أو « القيامة » ، أو « البعث » ، حتى لو كان الثمن هو « صلب » الشاعر - هذا المسيح الجديد . أعني الصلب الذي قد يلح عليه الشاعر المحدث ، كأنه السبيل الوحيد لبعثه وقيامه الآخرين :

يا أهالي الكهف قوموا واصلبوني من جديد
إنني آت من الموت الذي يأتي غدا
آت من الشجر البعيد
وذاهب في حاضري - غدكم
[محمود درويش ، ٤٧٩]

٢ - ٣ وما يباعد بين هذه « الأنا المحدثة » للشاعر العربي (المعاصر) و « الأنا الڤولتيرية » ، في هذا السياق ، هو الحس النقدي الشاك للأولى ؛ ذلك الحس الذي يصل التمرد بالسخرية ، في فعل تأمل يصبح فيه الوعي ذاتا فاعلة من ناحية ، وموضوعا يقع عليه التمرد والسخرية من ناحية ثانية . إن هذا الحس يتدخل كالموجة المقابلة ، ليكسر حدة هذا الاندفاع النبوي ، وحدة أقواله الإبلاغية . وبالقدر نفسه يبدد الانفعالية التي تتسرب ، برغم مراوغة الموضوعية البادية في « الأقنعة » .

ولا تخضع السخرية « الشاعر النبي » وتجلياته للشك فحسب ، بل تدفع إلى خلق نماذج بديلة ، وتجليات مضادة . وعندئذ يغدو « قناع » الشاعر المحدث قريبا ، دانيا ، منسربا في الطرقات ، ولكنه مراوغ ، ساخر ، شاك . ويغدو نموذج الشاعر نقيضا مباشرا للنبي - الإله - الخالق ؛ نقيضا يشبه « المراقب » الماكر ، و « الشاهد » المخدوع ، الذي قد يؤدي دور

المتهم القاضى أحيانا ، أو دور « القرين » أحيانا أخرى . وقد تقابل « القرين » فى عتمة الشارع ؛ فى الضوء الذى يجلو فراغ الأقنعة ، فى شعر خليل حاوى :[23]

كنت أمشى معه فى درب سوهو
وهو يمشى وحده فى لامكان
وجهه أعتق من وجهى ولكن
ليس فيه أثر الحمى
وتحفير الزمان ،
وجهه يحكى بأنا توأمان .

أو نقابله كما نقابل « الأخضر بن يوسف » . فى شعر سعدى يوسف ، يتأمل « خاطرة غير متشنجة » ، على أبواب سبتة ، ولكنه « يخدع حتى العبارة » فى « حديث يومى » :

ويدخل كل المزارع
يحرث
أو يشترى سكرا .

[سعدى يوسف ، ١٦٨]

وبقدر ما يختفى نموذج النبى المبشر ، مع هذا النقيض ، يختفى ما يشبه « الأنا الفولتيرية » ، وتتحطم أسطورة الشاعر - الإله - الخالق الذى يتحدث عن نفسه بأقوال من قبيل :

- ها أنا أشرع النجوم وأرسى
وأنصب نفسى
ملكا للرياح .

[أدونيس ، ٣٦٩/١]

- أكتب فى الألواح
نبوءة تحل لغز الجوهر القاهر للموت والهيولى .

[البياتى ، ٣/ ١٤٤]

ويبرز نموذج بسيط فى ظاهره ، مراوغ فى باطنه ، كأنه « القنفد » . يكمن فى شجرته منكمشا ، يحسبه الأطفال كرة يلهون بها ، وتحسبه المرأة حجرا تحك به كعبيها ، وتظنه أفعى النخل فأرا هامدا :

لكنه فى أول الليل
وفى قارته القديمه
يسعى
بطيئاً
ضاحك العينين
مسرورا بأن الأرض فيها . هذه الفتنة .[24]

وعلينا ألا نأخذ الأسطر المراوغة بظاهرها ، فالفتنة الدلالية منسربة فى الأسطر ، تذكرنا بـ « زمن الفتنة والقتل » . فى سياق مغاير ، يتجاوب مع السياق الحالى ، على نحو يحوّل مدلول « السرور » إلى دال مخاتل ، فى السطر الأخير ، يقودنا إلى مقول قول أكثر مراوغة :

قلت : إنى مثل كل الناس ، ذو عينين
أبصر فيهماشيئا
وأخفى فيهما شيئا
ولكن ، مثل كل الناس ، لست أريد أربع أعين
عيناى كافيتان لى
بل . . ربما أبصرت عن شخص ينام الآن
أويخشى انفتاحة مقلتيه .

[سعدى يوسف ، ٥٥]

ولذلك « القنفد » المراوغ بدائل كثيرة ، خصوصا حين يعتريه « المزاج الرمادى » فى قصائد صلاح عبد الصبور ، أو يبدو كأنه « كهل صغير السن » ، فى شعر أمل دنقل .

فى الحالة الأولى ينسرب « المراقب الشاهد » فى « شوارع لغاتها ، سماتها عماء » ، يحمل اسمين ؛ اسما يعرفه أهله ، واسما لا يعرفه إلا الأتباع والعشيقات . قد يتجول فى تاريخه ؛ يتنزه فى تذكاراته ، أو يتحدث فى مقهى ، أو يغدو مسافر ليل ، أو راويا يلتزم الحيطة . وقد يتحول دخانا ونداوة ، فى ظل نجوم الليل الوهاجة والمنطفئة ، أو يتجمع فأرا يهوى من عليائه ، فى مخزن عاديات . لكن كى يتأمل بالعين الماكرة :

من تحت الأرفف أقدام المارة فى الطرقات

[صلاح عبد الصبور ، ٣٢٦/١]

وفى الحالة الثانية ، ينسرب « الشاهد المراقب » من غرفة صغيرة ، فى هيئة « كهل صغير السن » ، يفتح صنبور الماء فى إرهاق ، يتسمع خطو الجارة فوق السقف ، يتلصص على جارة أخرى فى الغرفة المجاورة ، يرشق فى الحائط حد المطواة يبدأ جولته الليلية ، فى مدينته « العجوز » ، مأخوذا بتفاصيلها الجديدة والقديمة ، يوقفه الشرطى فى الشارع للشبهة ، يوقفه برهة ، يلفته المشهد :

نافورة حمراء
طفل يبيع الفل بين العربات
مقتولة تنتظر السيارة البيضاء
كلب يحك أنفه على عمود النور
مقهى ، ومذياع ، ونرد صاخب ، وطاولات
ألوية ملوية الأعناق فوق الساريات
أندية ليلية
كتابة ضوئية
حوائط وملصقات
تدعو لرؤية الأب الجالس فوق الشجرة

والثورة المنتصرة .[٢٥]

فيعود إلى بيته ليكتب « سفر ألف دال » ، أو يناجى « أبانا الذى فى المباحث »

٣ - ١ هناك عنصر أخر دال يباعد بين « الأنا المحدثة » للشاعر العربى وصفات « الأنا القولتيرية » ، وبالقدر نفسه يميز حداثة الأولى . إن الشاعر العربى المحدث (المعاصر ؟) حتى عندما تتقمصه روح النبوة ، يصوغ « رسالة » من نوع خاص ، أخص خصائصها أنها رسالة فى حال من الصنع الدائم ، وتنطوى على صيرورة مستمرة ، تفقدها صفة الإبلاغ المباشر التى تنطوى عليها أقوال الشاعر المصلح الداعية .

هناك دوال ثابتة ، فى هذه الرسالة ، يشير مدلولها إلى أحلام التقدم والحرية والعدل . وهناك إلحاح على الوحدة المفتقدة بين الإنسان والإنسان ، والإنسان والعالم ، والماضى والحاضر . وهناك تعارض لافت بين المثال والواقع والقول والفعل ، والدولة والمواطن ، والأنا والآخر ، والداخل والخارج . ولكن العلاقات الدلالية لهذه الدوال علاقات فاعلة ، فى حال من الصيرورة الدائمة ، والتحول المستمر ، كما لو كان الشاعر المحدث يصنع رسالته فى الوقت الذى يكتب فيه قصيدته ، وعلى نحو لا يغدو معه للرسالة نفسها وجود مستقل خارج العلاقات الدلالية التى تنتظم القصيدة . وبقدر ما تصبح الرسالة هى هذه العلاقات الدلالية تتعدل الرسالة ، كل مرة تدخل فيها القصيدة فى علاقة مع غيرها من القصائد ، على نحو تصبح فيه الإشارة إلى معتقد ، ثابت ، جاهز ، قبلى ، يشير إليه محتوى الرسالة ؛ إشارة إلى شىء يجافى طبيعة القصيدة المحدثة نفسها .

ولا يعنى ذلك ، بالقطع ، نفى الانتماء عن الشاعر المحدث ، وإنما نفى خاصية الرقص فى السلاسل ، والتبشير بعقيدة جاهزة ليست من صنعه . وأيا كانت العقيدة الخارجية التى ينتمى إليها هذا الشاعر فإنه لا يتعامل معها بوصفها عقيدة مطلقة ، أو معطى يتأبى على إعادة الإنتاج (فلو فعل ، انتهى أمر حداثته) بل بوصفها عقيدة فى حال من الصنع ، يسهم فعل الإبداع نفسه فى صنعها ، بما ينطوى عليه هذا الفعل من وعى صانع بمعنى من المعانى . وقد تبدأ القصيدة المحدثة من داخل معتقد ، ولكنها تسعى إلى أن تباعد نفسها عنه ، إلى المسافة التى تتيح لها أن تسيطر عليه ، فتعيد صنعه . وهى فى تباعدها عن المعتقد ، تتيح لنا أن نرى إمكاناته الموجبة والسالبة ، فتجعلنا طرفا فاعلا فى عملية الصنع نفسها ، على نحو نعيد معه إنتاج وعينا ، فى الوقت الذى تعيد فيه القصيدة صنع المعتقد .

هذا الوعى الصانع ينطوى على حوار مستمر ، يتجاوز الثلاثية التى أشار إليها صلاح عبد الصبور ، عندما تحدث عن الشاعر الذى يدير نوعا من الحوار الثلاثى بين ذاته الناظرة ، وذاته المنظور فيها ، وبين الأشياء [صلاح عبد الصبور ، ٣/ ٨] ؛ فهناك طرف رابع يبدو أكثر أهمية فى عملية الحوار ، أعنى اللغة التى يتم بها وفيها الحوار كله .[٢٦] وعندما تتوسل « الأنا المحدثة » بهذا النوع من الحوار فإنها تقوم بعملية صنع ، ينطوى على مستويات معرفية معقدة ، يعيد فيها الوعى تشكيل علاقته بنفسه ، وعلاقته بالعالم ، وعلاقة العالم باللغة وعلاقة اللغة بالوعى نفسه ، فى كل مرة تكتب فيها القصيدة ، أو تقرأ .

وإذا نظرنا إلى هذا الوعى ، من منظور مغاير ، لمحنا وجها آخر من الحوار ، تعيد فيه الأنا المحدثة النظر فى معطى المعتقد السابق التجهيز ، إن وجد ، وفى الوقت نفسه تعيد النظر فى الصلة التى تربط بين أدوات إنتاج القصيدة وعلاقات إنتاجها . وعندما يدرك الوعى الصانع ، من هذا المنظور ، الأهمية التى ينطوى عليها تغيير الأنماط الأقدم لإنتاج القصيدة ، يواجه هذا الوعى مشكلة اللغة والتركيب على السواء .

وتفارق اللغة مفهوم «الوعاء» أو «الظرف» الذى يحتوى الرسالة لتصبح «الرسالة» نفسها فعلا لغويا ، ينبنى أثناء عملية الصنع ، وينطوى على مستويات دلالية مركبة ، تتأبى على التسطيح والاستهلاك المخدر ، وتتجاوب عملية الصنع مع المستويات المعرفية التى ينطوى عليها الوعى الصانع ، ويمارسها ، لتغدو القصيدة بناء معرفيا معقدا ، لا يكتشف إلا من خلال المستويات اللغوية التى تشكله وتتشكل به ، أو من خلال العلاقات اللغوية التى تنتجه ويعاد إنتاجها بواسطته .

ولاشك أن هذه الخاصية الأخيرة تنأى بالقصيدة المحدثة عن الوضوح المنطقى أو واحدية المستوى الدلالى التى نألفها فى كثير من الشعر المعاصر ، فالقصيدة المحدثة ليست زجاجا ناصع الشفافية لانراه بقدر ما نرى ما يقع وراءه ، وإنما هى قصيدة تجذب الانتباه إلى نفسها ، بوصفها صنعا متميزا فى اللغة وباللغة ، وتشدنا إلى علاقاتها الدلالية نفسها قبل أن تشدنا إلى شىء آخر قبلها أو بعدها . وهى قصيدة تتسم ، ضمن ما تتسم بصدمة التلقى التى قد تقرنها بالغموض ، ذلك لأنها قصيدة تغير العلاقات الوظيفية بين الوعى والعالم واللغة . إنها تعيد إنتاج الأطراف الثلاثة جميعا ، على نحو يؤكد فاعلية اللغة فى جانب ، ويعيد تشكيل علاقات العالم وصياغة الوعى فى جانب ثان .

وتتباعد هذه القصيدة عن الصفات التقليدية للمحاكاة ، والصدق الوجدانى والاتحاد الوجدانى ، والانعكاس ، والمعادل الموضوعى ؛ على نحو تغدو معه هذه الصفات قرينة ما يمكن أن نسميه «طريقة القدماء» من الشعراء المعاصرين أو النقاد المعاصرين على السواء ؛ ذلك لأن القصيدة المحدثة لاتنقل أى شىء خارجها . ولا تعادل أى طرف يسبقها موضوعيا أو ذاتيا ، فالمعادلة الأولى محاكاة للخارج ، والمعادلة الثانية محاكاة للداخل ، وليست هناك محاكاة ، فى هذه القصيدة ، إلا على سبيل السخرية ، وبقدر ما لا تعكس هذه القصيدة أى شىء خارجها ، كما تفعل المرآة الصافية المجلوة ، تغاير هذه القصيدة

بين الأشياء وتعاكسها ، بل تقطعها وتكسرها ، كما لو كانت مرآة محطمة محطمة ، تشوه أكثر مما تعكس ، وتحطم العلاقات المنطقية من المنظور الخارجي لتؤسس العلاقات الدلالية لمنظورها الداخلى وعلى نحو يمنح طرف علاقات الغياب ، فى هذا المنظور الأخير ، أهمية تماثل طرف علاقات الحضور ، فلا يلتقى الطرفان ، معا ، إلا فى عملية إنتاج الدلالة ، فى فاعلية القراءة التى يعيد فيها الوعى الصانع ، للقارىء ، الوصل بين الطرفين منتجا دلالة يشارك فى صنعها ، بجماع وعيه ، بدل أن يستهلك دلالة جاهزة منفصلة عنه .

وكما تنتفى صفة ، الصدق الوجدانى ، عن القصيدة المحدثة ، فى فاعلية الوعى الصانع ، من زاوية الشاعر ، تنتفى عن هذه القصيدة صفة «الاتحاد الوجدانى» من زاوية القارىء . فى الزاوية الأولى ، تنتفى صفات التنفيث عن الوجدان ، وتفريغ الانفعالات ، والتدفق التلقائى لمشاعر - قوية ، أو فاترة - تتذكر فى هدوء ؛ فلا تصبح القصيدة «نبعا» تتدفق منه المشاعر ، أو «مصباحا» يسقط ما فى الداخل على الخارج ، أو «مرآة صادقة» تعكس انفعالات الشاعر ، فنعرف «صورته النفسية» منها . وفى الزاوية الثانية ، تنتفى علاقة التخدير التى يجد بها القارىء ما يتحد به ، فى القصيدة ، كما يتحد «نرجس» بصورته المنعكسة على صفحة الماء أو ما تسكن عواطفه إليه بوهم اتحادها به ، فى «تجربة وجدانية» ، تماثل بين «صورة» مفترضة لانفعال الشاعر ، و «صورة» مفترضة لوجدان القارىء الناقد ، بل يدخل القارىء الناقد ، بدل ذلك كله ، طرفا فى عملية الصنع التى تفرض يقظة الوعى ، وانفصاله الذى يعادل اتصاله بما يصنع ، ليصبح الوعى منتجا ، بمعنى المشاركة فى الصنع ، أو معنى المشاركة فى الإمكانيات المتصارعة فى الحوار الذى تنطوى عليه القصيدة .

وبقدر ما تعيد القصيدة إنتاج الأطراف التى تتحاور فى عملية صنعها ، مؤكدة فاعلية اللغة ، تؤكد هذه القصيدة وجودها المزدوج ؛ أعنى الوجود الذى تنطوى معه القصيدة على دال أول يشير الى مدلول محايث فيها . لكن يتحول هذا المدلول المحايث إلى دال ثان ، يقع خارج القصيدة ، فى عملية التأويل التى تعقب التحليل ، أو تصاحبه عمليا لتنفصل عنه نظريا ، وذلك على نحو تظل فيه العلاقة بين الدال والمدلول الداخلى علاقة محايثة ، وتظل العلاقة بين الدال الثانى ومدلوله الخارجى علاقة ليست - بالقطع - علاقة الأصل بما تعكسه المرآة ، أو علاقة الرمز الرياضى بمرموزه .

ولاينفصل هذا الوجود المتجاوز للقصيدة المحدثة عن فاعلية الصنع التى تنتقل بها القصيدة من واحدية الدلالة إلى تركيبية الدلالة ، وتنتقل بقارئها من مفعولية الوعى المستهلك إلى فاعلية الوعى المشارك فى إنتاج الدلالة ، فتنطوى القصيدة نفسها على مستويات متعددة ، تؤكد المفارقة التى تنطوى عليها عملية القراءة .

وتتضح هذه المفارقة ، هونا ، عندما نلاحظ أن القصيدة المحدثة تخاطب القارى بالقدر الذى يساهم به فى إنتاج دلالتها ، ولكنها لاتخاطب هذا القارى خطابا واحدى الاتجاه . إنها تخاطبه خطابا متغاير الخواص برغم تزامنه ، على نحو يبدو معه الأمر كما لو كانت هذه القصيدة تتحدث إلى القارىء عن نفسها فى مستوى ، وتتحدث إليه عن نفسها وغيرها فى مستوى ثالث .

ولافاصل بين هذه المستويات إلا على سبيل التعسف ، لأن هذه المستويات متزامنة فى القصيدة ، فضلا عن أن وجودها الآنى ، المتغاير الخواص ، هو جانب من الوجود الدلالى المزدوج للقصيدة المحدثة نفسها . ولكن الفصل المتعسف بين المستويات له جدواه التطبيقية ، والتطبيقية فحسب ، أحيانا ، بوصفه نتاج عملية تجريد ذهنى يقوم بها عقل الناقد ، وهو يبحث عن بواده أنسقة ، تقتنص الفاعلية الدلالية المراوغة للقصيدة المحدثة .

٣ - ٢ فى المستوى الأول ، تبدو القصيدة كأن ليس لها هاجس سوى وجودها الذاتى ، المنفصل عن كل ما عداه ، وكأن كل شىء فيها لا يفعل شيئاً سوى أن يلفتنا إلى نفسه ؛ الموازاة والتقابل ؛ التداخل والتجاوب ؛ المونتاج والكولاج ؛ طرائق التنقيل وكيفيات التقطع ؛ التركيز على الكلمات فى ذاتها ، كما لو كانت كائنات مستقلة تلفتنا إلى دالها أكثر من مدلولها ؛ تعتيم الرموز التى لا تشير إلى شىء محدد . كأن القصيدة تخلق أسطورة خاصة بها ، وكأن ليس للدال الأول سوى مدلول محايث منغلق على نفسه ، لا يقود إلى شىء خارجه ، فلا يتحول إلى دال ثان يشير إلى خارج النص ، ويبدو النص نفسه كأنه بنية منغلقة على ذاتها ، تقترن «الشعرية» فيها بدلالة ذاتية ، موضوعها هو مبناها ، ومبناها هو علاقاتها التى لا تشف عن غيرها ، كما لو كان المرء يركز على زجاج النافذة نفسه وليس على ما يقع وراءه ، لو استخدمنا تشبيه أورتيجا اى جاسيه jose Ortega Y Gasset الذى أصبح ذائعا بين البنيويين .

وعندئذ نصل إلى شىء أقرب إلى التطبيق العلمى لما أكده أدونيس ، عندما قال : (٢٧)

«يمكن اختصار معنى الحداثة بأنه التوكيد المطلق على أولية التعبير ؛ أعنى أن طريقة القول أو كيفية القول أكثر أهمية من الشىء المقول ، وأن شعرية القصيدة أو فنيتها فى بنيتها لا فى وظيفتها .

ولايختلف معنى «التوكيد المطلق على أولية التعبير» ، فى هذا السياق ، عن التوكيد المطلق لما يسميه أدونيس «البنية» ، ومن ثم افتراضه نوعا من الوجود الشكلى لهذا البنية ، مستقلا عن وظيفتها ، كأن «البنية» نوع من «العلة الصورية» لها الأولوية المطلقة التى تحدد حتى «العلة الغائية» ، لو استخدمنا المصطلح الأرسطى القديم . وليست هذه «العلة الصورية» للقصيدة المحدثة سوى ما يسميه رومان ياكوبسن Roman

Jakobson «الوظيفة الشعرية» (٢٨) بوصفها بناء لعلاقات من الكلمات ، لا يهدف إلى شيء خارجه ، ولا يحقق سوى الوعى بذاته ، لتصبح القصيدة فاعلية لغوية ، تنطوى على استقلالها الذاتى الذى يجعل الشعر ، أو الفن عموما ، متحررا دائما ، متمردا دائما ، لايتطابق مع «الأعلام التى ترفرف فوق حصن المدينة»(٢٩) (فيما يقول شكلوفسكى Shklovsky رفيق ياكوبسن القديم فى «الشكلية الروسية») لتصل إلى «درجة صفر الكتابة» ، بمعنى أقرب إلى ما قصد اليه رولان بارت Roland Barthes فى كتابه الشهير وعندئذ ، تصبح القصيدة شيئا من قبيل :

/ . . . طائر
باسط جناحيه ، - هل يخشى
سقوط السماء ؟ أم أن لـ
الريح كتابا فى ريشه ؟ الـ
عنق استمسك بالأفق
والجناح كلام
سابح فى متاهة . . . /

[أدونيس - كتاب القصائد ، ١٥٦]

وتتركز العين الباصرة ، فى هذا المستوى ، فضلا عن حاسة السمع ، على النص المكتوب ، لتغدو طريقة الكتابة - أو الطباعة - نفسها عنصرا من عناصر اجتذاب العين إلى النص ذاته . وبالقدر نفسه تتسمر العين الباطنة على شبكة العلاقات الدلالية الغريبة ، لاتكاد تلتفت إلا إلى الدوال . كأن العين الظاهرة والباطنة ، معا ، تنظر إلى زجاج ملون ، تصرفها غرابة تأليفه عن أن تنظر منه إلى غيره .

وبقدر ماتتسمر العين على الدوال ، فى هذا المستوى ، يحار الفهم فى اكتشاف العلاقات الدلالية التى تصل بينها . وتتفجر أسئلته فى كل اتجاه ، عن هذا الطائر (الروح ؟ التاريخ ؟ الشعر ؟ الشاعر ؟ الأمل ؟ السفر ؟ المستقبل ؟) والخوف من السماء (المطلق ؟ المجهول ؟ اللانهاية ؟ العدم ؟ السطح الذى يحد الانطلاق ؟ السقف الذى يصطدم به الاندفاع ؟ الوهم الذى قد يسقط ؟) والصلة المكتوبة (المقدورة ؟ المحايثة ؟ المقدسة ؟) بين الريح والجناح ، والمخاتلة التى تجعل العنق يستمسك بالأفق (الأفق سفر ؟ تطلع ؟ حلم ؟ وعد ؟ ارتحال ؟ مطلق ؟) كأنه يستمسك بما لا يمسك به . وليس أمام الفهم ، إزاء كل هذه العلاقات ، وكل هذه الأسئلة ، ناهيك عن غيرها ، سوى أن يتحول ، بدوره ، الى «كلام» ، يسبح «فى متاهة» من الدوال .

و«المتاهة» نفسها هى المقصد الذى يمثل «أمامية» القصيدة . ويحول الانتباه إليه من منظور ، أو يمثل عنصرها المهيمن من منظور آخر ، وليست «المتاهة» فى هذا المستوى مجازا يعبره الطراق إلى نهاية محددة ، أو وعاء يكشف الفهم غطاءه فيرى ما بداخله ، أو مظروفا يفضه القارىء ، مسترخيا ليطالع الرسالة . إن «المتاهة» هى انطلاق الفهم ، كهذا الطائر ، محلقا ، مشدوها ، خائفا ، مجذوبا بالعلاقات ، مهموما بالأسئلة نفسها أكثر من الإجابة عنها . وقد ينتهى التحليق إلى معنى ، ولكن المعنى لن يكون من قبيل الترجمة لعلامة جبرية ، يشير فيها الرمز إلى مرموزه ، مباشرة دون توسط ، بل المعنى هو الانطلاق فى هذه المتاهة : الانطلاق الذى يعلمنا أن نبصر الدال على نحو لم نكن نعتده من قبل ، ونتأنى إزاء المخايلة البصرية التى لم نكن نفتح عليها العين من قبل .

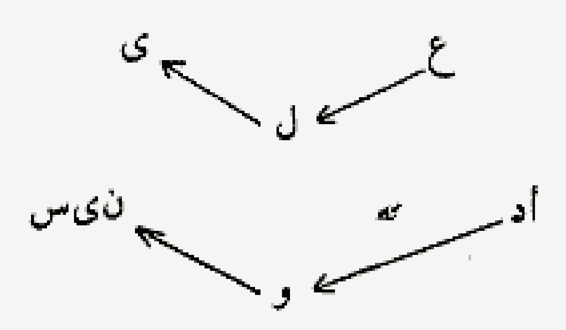
وقد تتصاعد عملية المخايلة البصرية ، فى هذا المستوى ، لتصبح شيئا من قبيل :(٣٠)

أنا سؤالك
ولست أنت جـوابى /
عرفتك بحنينى
بشرتك به وربطتك بنفسى /

ع   ى
ل
أد   ن ى س
و

لكى يتحرك جسدك حركة الحكيم .

فتغدو القصيدة المحدثة ، من هذا المنظور ، تخييلا بصريا واضحا ، ينطوى على دال له مدلوله بالطبع ، ولكن المدلول يتراجع ليقع التركيز على الدال ، أو - إذا شئنا الدقة - يغدو الدال مدلولا على ذاته . ولكى تتضح هذه المراوغة المفهومية ، علينا أن نتأمل المراوغة التى ينطوى عليها مجموع الحروف المتناثرة على يسار الجمل ، ونصل بينها وبين دوال الجمل التى تقع على يمين الحروف فى النص . وإذا قرأنا الحروف ، أفقيا ، نتج عنها تعارض دال بين اسمين : على/أدونيس :



ولو غيرنا منظور القراءة وركزناه ، رأسيا ، على وسط الحروف ، صار الناتج حرف الشرط : «لو» . ولو غيرنا المنظور ، مرة ثالثة ، وقرأنا من أسفل العمود الأول إلى أعلى ثم انحرفنا بالعين إلى اليسار . صار الناتج : «أدعى» ولو غيرنا المنظور ، مرة رابعة ، وبدأنا من أعلى اليمين إلى المركز لنهبط منه ، عموديا ، صار الناتج : «علو» . ولو غيرنا المنظور ، مرة خامسة ، صار الناتج : «أدعو» . ولو غيرنا المنظور ، مرة

أخيرة . ونظرنا بزاوية مائلة ، تبدأ من أسفل العمود الأول ، لتمر بحرفى اللام والياء ، صار الناتج : « أدلى » .

وعندئذ ، قد نلمح علاقة مجاورة بين أداة الشرط وفعلها (= لو أدلى/لو أدعو/لو أدعى) وعلاقة تقابل بين الاسم الأصلى والاسم المستعار . أو الظاهر والباطن (= على/أدونيس) أعنى علاقة توازيها علاقة أخرى بين فعلى الدعوة والتسمية (لو أدعى/لو أدعو) . ولو أسقطنا علاقة المجاورة على علاقة التقابل . أو وصلنا ما بين علاقات الحضور وعلاقات الغياب ، ظهر مدلول « العلو » الذى يتحول به المفرد (= على أحمد سعيد) إلى ما يشبه رمز الجمع (= على بن أبى طالب) . وبالقدر نفسه تلمح التعارضات الدالة (من منظور : على/أدونيس) بين التراث العربى/الفينيقى ، (العربية ، فى عصرنا) بـ « أنا الآخر » المتمرد فى الحداثة الأوربية ، ويصلها فى الوقت نفسه بـ « أنا الآخر » المتمرد فى تراثها ، على نحو تعيد فيه الأنا المحدثة تأويل هذا الآخر ، وذلك لصالح طموحها الخاص ، واللعبة البصرية نفسها شاهد على هذا الحوار الذى يعيد تقديم الآخر التراثى بواسطة الآخر الغربى (Modern/Modernist) ، أو العكس ، والذى يصل بين حيل حساب الجمل وطرائق التشجير والتدوير عند شعراء التصنع ، فيما يقال ، وبين رمزية الحروف عند الفلاسفة والمتصوفة (خصوصا ابن عربى) ، فى تراثنا ، وبين المقولات النظرية والممارسة العملية للشعر المجسّم فى الوقت نفسه .

إن هذا الطموح هو الذى يدفع « الأنا المحدثة » ، فى بعض اتجاهاتها ، إلى ضرورة التركيز على الفاعلية المستقلة للغة ،



المستوى السابق ، فهناك مستوى آخر للقصيدة المحدثة ، تشف فيه عتمة الدال لتنكشف عن المدلول ، كأنها تتوجه إليه وتشى به ، برغم المراوغة النسبية للدال ، وتتجاوب « الإشارة . » مع « التضمين » فى هذا المستوى ، لتلفت الانتباه إلى مدلول واضح نوعا ما (فليس هناك شىء واضح تماما فى القصيدة المحدثة ، أو الشعر عموما) . وتتجاوب « المرايا » و « الأقنعة » و « التمثيلات الكنائية » و « الرموز الأساسية » لتنقلنا من المستعار إلى المستعار له ، فلا تتحدث القصيدة عن نفسها ، كأنها بنية منغلقة فى هذا المستوى ، بقدر ما تتحدث عن غيرها ، كأنها منفتحة ، فى نوع من « الإبلاغ » ، تتحول به القصيدة المحدثة

تنطوى على نموذج « مدينة العصر » .

ولكن تظل الدلالة الأساسية للمفارقة ، مع ذلك كله ، منطوية على « إبلاغ » يتوجه فيه المخاطب بالقول إلى المخاطَب ، ليؤدى الإبلاغ وظيفته الطلبية التى تحمل الطرف الثانى فى الخطاب (=وطنى المتخلف) على التخلص من تخلفه ، أو تحضه على أن يحتضن العصر ، كى يتحضر ، فتظل القصيدة متحدثة عن شىء آخر غيرها ، يقع خارجها .

وقد تتغير هذه الوظيفة الطلبية ، ليقع التركيز على « القول » و « القائل » معا ، ولكن يشير القول إلى عالم القائل – المخاطب – أكثر من إشارته إلى المخاطَب نفسه ؛ فنقرأ :

النص ، الإشارة إلى مدلوله ، ليتحول المدلول بالسرعة نفسها إلى دال ثان يتوجه إلى مدلول خارج النص ، فنقرأ :

تهاجر الثورة كالطيور
تعود مثل النور
تموت كالجذور
تبعث كالبذور
فى باطن الأرض التى تسحقها الآلام والمجاعة .

ولكن تظل دلالة هذا النوع من «الإبداع» ، فى كل تجلياته ، منطوية على فاعلية «المجاز» ، بمعناه الواسع بلاغيا . قد تشحب هذه الفاعلية ، فى الأبيات السابقة ، لتغدو قرينة التشبيه ، والتشبيه يفيد «الغيرية» وليس «العينية» ، غير أنها سرعان ما تعود إلى التداخل والتركيب ، فتصبح دلالة «الإبداع» دلالة مراوغة ، تنطوى على نوع من «التلطيف» المتصاعد للقول ، أقصد شيئا قريبا مما قصد إليه الفخر الرازى ، متأثرا بعبد القاهر ، عندما تحدث عن «تلطيف الكلام» على النحو التالى :

«وأما تلطيف الكلام فهو أن النفس إذا وقفت على تمام المقصود لم يبق لها شوق إليه أصلا ، لأن تحصيل الحاصل محال . وان لم تقف على شىء منه أصلا ، لم يحصل لها شوق إليه . فأما إذا عرفته من بعض الوجوه دون البعض ، فإن القدر المعلوم يشوقها إلى تحصيل العلم بما ليس بمعلوم ، فتحصل لها - بسبب علمها بالقدر الذى علمته - لذة ، و - بسبب حرمانها من الباقى - ألم . فتحصل هناك لذات وآلام متعاقبة . واللذة اذا حصلت عقيب الألم كانت أقوى ، وشعور النفس بها أتم . واذا عرفت هذا ، فنقول : اذا عبّر عن الشىء باللفظ الدال عليه على سبيل الحقيقة ، حصل كمال العلم به فلا تحصل اللذة القوية ، أما إذا عبر عنه بلوازمه الخارجية ، وعرف لا على سبيل الكمال ، فتحصل الحالة المذكورة التى هى كالدغدغة النفسانية . فلأجل هذا كان التعبير عن المعانى بالعبارات المجازية ألذّ من التعبير عنها بالألفاظ الحقيقية»[٣٤] .

وفى هذا النوع الذى أقصده من «تلطيف الكلام» ، ينحرف الدال المجازى عن مدلوله المباشر ، (= الثورة ، فى النص السابق) ، ويفجؤنا بمراوغته ، وبما ينطوى عليه من سلسلة من الإشارات إلى عناصر متباعدة ، فيبطىء الدال المجازى من إيقاع لقائنا بمدلوله ، ويفرض علينا نوعا من الانتباه واليقظة ، لنصل بين الإشارات المتعددة ، فنصل إلى مدلول يتحول إلى دال ثان ، يتصل بهذه الثورة التى تهاجر كالطيور ، وتبعث كالبذور .

وعندئذ تغدو تحولات «الثورة» المهاجرة ، فى النص السابق ، قرينة تحولات «الثائر» . وبالقدر نفسه تغدو تحولات «الثائر» قرينة تحولات «الشاعر» على نحو توازى فيه تحولات «وحدة الثورة - الثائر - الشاعر» تحولات «وحدة الوجود» الصوفية ، تلك التى تنتفى فيها «ثنائية» العاشق والمعشوق ، لتصبح «واحدا» ينسرب فى كل الكائنات والأشياء ، ويتجلى عبر كل الأزمنة والعصور ، ليغدو الوجود كله صورة له ، كأنه «الثائر - الشاعر» الذى لا يموت ، بل يعبر «البرزخ» من وجود إلى وجود . وإذا تركنا «الثورة» ، فى هذا السياق ، واجهنا دال «الثائر - الشاعر» ، ذلك الذى نقابله ، مرة ، فى إبلاغ يقل فيه «تلطيف الكلام» ، فنقرأ :

رأيته يمتد من جيل إلى جيل كخيط النور
فى عالم الفوضى وفى تزاحم الأضداد والعصور
. . .
يلعق فى لسانه المحاره
يفتضها ، يغتصب العباره
يعيدها صبية ناضرة البكاره

[البياتى ٢/١٢٦]

وتقابله ، مرة أخرى ، فى إبلاغ يتصاعد فيه «تلطيف الكلام» ، فنقرأ :

وعازف القيثار فى مدريد
يموت كى يولد من جديد
تحت شموس مدن أخرى وفى أقنعة جديدة
يبحث عن مملكة الإيقاع واللون وعن جوهرها الفاعل
فى القصيده
يعيش ثورات عصور البعث والإيمان
منتظرا ،
مقاتلا ،
مرتحلا مع الفصول .

[البياتى ٣ : ١٥٣]

ولكن تبدو القصيدة المحدثة ، من هذا المنظور الأخير ، كأنها تستفز القارىء دلاليا ، بطريقة تحطم لغتها أبنية وعيه التقليدى من ناحية ، وتجبره إجبارا - من ناحية ثانية - على إنتاج دلالة ، لن يصل إليها هذا القارىء إلا بعد أن يجمع الشظايا المنكسرة لدوال القصيدة ، ويصل - فى الوقت نفسه - بين سلسلة إشاراتها المتعددة إلى عناصر متباعدة . وتبدو اللغة ، من هذا المنظور ، تدميرية أحيانا ، غنوصية أحيانا ثانية ، خارجة على المنطق أحيانا ثالثة ، كما لو كان الشاعر المحدث يريد أن ينبه القارىء ، ابتداء ، إلى الإمكانات الدلالية المتعددة ، المتصارعة ، فى اللغة ، ليتجاوز به ، قسرا ، أى نوع من أنواع الاتحاد الوجدانى بالقصيدة (الخاصية الرومانسية التى ألفناها فى قراءة الشعر ، ومازال يلح عليها نقاد نظرية التعبير الوجدانى) .

وتشبه فاعلية اللغة ، من هذا المنظور ، «فعل التغريب» بمعنى أقرب إلى معناه عند برخت Bertold Brecht ؛ أى عرض «تجربة مألوفة فى ضوء غير مألوف» ، لدفع المتلقى إلى اختبار الاتجاهات

وأنواع السلوك التى كان يسلم بها ، أو يذعن لها ، قبل أن يشارك فى فعل التغريب[٣٥] . وعندئذ ، قد يتوقف القارىء عند عناصر «صورة شعرية» ، بصريتها لافتة ، ليس فيها سوى :

لون رمادى ، سماء جامدة
كأنها رسم على بطاقه
مساحة أخرى من التراب والضباب
تنبض فيها بضعة من الغصون المتعبه
كأنها تخدر فى غفوة الإفاقه
وصفرة بينها ، كالموت ، كالمحال
منثورة فى غاية الإهمال
(نوافذ المدينة المعذبه)[٣٦] .

وكل ما فى هذه «الصورة» - عن المدينة ، كما يراها الشاعر المحدث - من علاقات دلالية ، لا يدفع إلى الاتحاد الوجدانى ، ولا يشجع عليه ؛ كأننا إزاء واحد من أسرار الرسم «الحديث» التى شرحها «أورتيجا إى جاسيه» ، عندما أكدّ انتفاء الاتحاد الوجدانى بين المُشاهد وهذا الرسم ؛ فليس هناك «جيوكندا» نتحد بها أو نسقط عليها رغباتنا ، أو نجعل منها وجها للحبيبة التى نحلم بها[٣٧] .

وبالمثل ، ليس فى «عناصر الصورة» ، عن المدينة ، ما يدفع إلى الاتحاد به ، كما اتحدنا صغارا ، قبل أن نفارق عامنا السادس عشر ، بالصوت المنسرب فى أبيات حجازى :

وسرت يا ليل المدينة
أرقرق الآه الحزينة
أجر ساقى المجهدة
للسيدة[٣٨] .

إن كل ما فى العلاقات الدلالية لعناصر الصورة ، عن المدينة ، أقرب إلى أن يكون «تقريرا تشكيليا» ؛ هو سلسلة من الإشارات المتعددة إلى عناصر متباعدة ، تدفع وعى القارىء إلى أن يصل ، راغما ، بين الإشارات والعناصر ، وبالقدر نفسه يتأمل استجابته إليها ، فيعيد ، بالضرورة ، تأمل استجابته إلى هذه المدينة التى تنبض أشجارها ، كأنها مساء بروفروك ، فى قصيدة إليوت التى سبقت الإشارة إليها . وفى الوقت نفسه ، تؤكد هذه العلاقات الدلالية ، كأنها رسم جامد على بطاقة ، «اطراح النزعة الإنسانية» ، من قلب المشهد ، لتحقق نوعا من «القلب» أو «الارتكاس» Inversion ، نعيد معه النظر فى سلوكنا نحو عناصر الصورة . وبقدر ما نقترب عن «الصورة» ندرك الخاصية المراوغة للصفرة التى تتسرب بين التراب والضباب ، والنوافذ المنثورة فى إهمال ، بين قوسين ، فنعيد تأمل كل شىء ، لا لننتقل من خدر المستهلك إلى غفوة الإفاقة ، كمريض مخدّر ، بل لننتقل من خدر المذعن إلى صحوة الوعى المتأمل ، الذى يواجه الحركة المحبوسة ، الثقيلة ، الهامدة ، فى داخله وفى عناصر «الصورة» المنفصلة عنه .

وليس من الضرورى أن ينطوى «فعل التغريب» ، بهذا التأويل الذى أقدمه ، على تجربة مألوفة ، دائما ، ألفة التطلع إلى عناصر صورة المدينة ، عند صلاح عبد الصبور ؛ فلابد من وضع «التجربة غير المألوفة» فى الاعتبار ، جنبا إلى جنب مع «التجربة المألوفة» ، لنجاور بذلك بين «تشكيلية» صلاح عبد الصبور (المنضبطة ؟) و «تشكيلية» أدونيس (المنفلتة ؟) ، فنجاور - بذلك - بين شبيه «أبولو» الذى علم عينيه أن ترى الظلال فى الألوان ، والضياء فى الظلال ، ممتلئا حكمة وفطنة ، ورؤية وفكرا ، لأنه :

كان يريد أن يرى النظام فى الفوضى
وأن يرى الجمال فى النظام

[صلاح عبد الصبور ١/٣١٢]

وبين شبيه «ديونيسيوس» ، الذى يبدأ مثلما تبدأ الفجيعة أو تولد الصاعقة ، ليسكن «زوبعة الأشياء» ، صارخا :

البدعة ، البدعة ! المحدث ، المحدث !
نبطل سنة قديمة
نرد للإنسان اسمه
ونبكى

[أدونيس ، ٢/١٧٤]

فتتحول القصيدة على يديه ، هذا المعادى - فى الظاهر - للمدينة ، إلى «شطط موزون فى رياضيات يمليها القلب» ، وتتحدث عن الأمور :

. . . التى هى من جنس ما لا يكتب
والتى ليست من جهة العادة
ولا من جهة ما يذكر .

[مفرد بصيغة الجمع ، ٣٣٥]

وسواء انطوى فعل التغريب على تجربة مألوفة ، تشكلها علاقات دلالية غير مألوفة ، أو انطوى على تجربة لا تقل غرابتها عن غرابة علاقاتها الدلالية ، فإن فعل التغريب نفسه يؤكد أهمية إعادة النظر الدائمة فى أدوات إنتاج الشعر وعلاقات إنتاجه ، على نحو تتصاعد فيه أهمية اللغة فى الوعى النظرى للشاعر المحدث ؛ بوصفها وسيلة تدميرية ، تحطم الإذعان المتكلس فى وعى المتلقى من منظور ، وبوصفها كيانا رمزيا مستقلا ، من منظور ثان . ويمكن لأدونيس ، من المنظور الأول ، أن يقول :

« إن مهمة الشاعر العربى الثورى هى أن يفجر نظام اللغة (الثقافة - القيم) السائد ويغيره . إن الثورة هى علم تغيير الواقع ، والشعر الثورى هو البعد اللغوى (بالمعنى الشامل لكلمة اللغة) لهذا العلم المغير» . (زمن الشعر ، ١٠٣) .

ويمكن للبياتى ، من المنظور الثانى ، أن يقول :

«إن بعض الكلمات لتكتسب فى عينى أحياناً صفات الكائن الحى ، فلا تكون مجرد كلمات مفردة ، إذ تضغط وتنوى فيها عوالم كبيرة ، ورؤى وذكريات ، حتى تصبح أشبه بالقمقم الذى حبس فيه العفريت أو الجنى الذى هو الحياة . تظل مثل هذه الكلمات تطاردنى وتفرض على وجودها بصورة طبيعية كأنها جزء من ذاتى ، وليست عبئاً عليها . وهى أحياناً رموز ومفاتيح لأشياء نسيت وماتت وترسبت فى أعماق الروح ، وفى أحيان أخرى تصبح دلالات على أشياء غير موجودة فى هذا العالم على الإطلاق ، أو أننى أتمنى أن تكتسب هذا الوجود» .

(البياتى ٢٠/٣٩٥ - ٣٩٦)

ولكن هناك احتمال أن تصبح اللغة ، فى المنظورين ، صليب الأنا المحدثة بدل سيفها ، أو تصبح سجناً لوعيها بدل أن تكون نتاجاً له فى علاقته بعالمه . والفارق بين لغة تدمير نظام الثقافة ، فى هذا السياق ، « وسحر المماثلة » ، بالمعنى الذى قصد إليه فريزر ، فارق كالشعرة ، يمكن أن يعبره الشاعر فى شطحة من رياضيات القلب ، دون أن ينتبه ، فيدمر ما يشبه « الدمية السحرية » التى يحسبها البدائى عدوه ، كما لو كان تدمير المشبه به يؤدى إلى تدمير المشبه ، فيتخلى البدائى من عدوه بوهم المشابهة وليس بسحر فعل الملامسة ، والفارق بين اللغة الكيان الرمزى واللغة المنفى فارق أكثر مراوغة ، ربما ، ولكنه فارق يمكن أن تنزلق عليه الأنا المحدثة ، عندما ترى فى الحرف « السيد والمولى » كما نقرأ فى شعر البياتى ، فتعادى هذه الأنا « اللغة الصلعاء » ، ليصير وجود هذه الأنا شكلا ، و «الشكل وجوداً فى اللغة العذراء » فيصبح وطنها المنفى ، ومنفاها الكلمات ، مجرد الكلمات ، وليس الوطن - العالم .

٣ - ٤ ولكن الاحتمال الخطر ، فى المنظورين ، يمكن أن يختفى عندما تصبح اللغة نفسها موضوعاً للتأمل ، فى نوع من جدل الحوار الدائم ؛ أعنى الحوار الذى يدفع اللغة إلى تأمل نفسها فى القصيدة ، بواسطة وعى الأنا المحدثة ، لتعقل اللغة الواصفة شطط اللغة الموصوفة ، أو تفهم سرها المراوغ الذى يجعلها صليباً لا سيفا . وبذلك ننتقل إلى المستوى الثالث من خطاب القصيدة المحدثة ، فى علاقتها بقارئها .

وفى هذا المستوى ، لا تكف القصيدة عن التحدث إلى القارىء عن غيرها ، ولكنها تتحدث عن نفسها ، فى ثنايا ذلك ، بطريقة تتميز عما قابلناه فى المستوى الأول ؛ ذلك لأن تحدث القصيدة عن نفسها ، هنا ، يصف الكيفية التى صنعت بها القصيدة ، أو يلقى الضوء المباشر على الكيفية التى ينبغى أن تقرأ بها . كأن القصيدة ، فى بعض تجليات هذا المستوى ، نص مسرحى ينطق العالم بطريقته ، ولكن تتخلله مجموعة من « التعليمات » تحدد الكيفية التى ينطق بها ، وتحدد الكيفية التى ينبغى أن يؤدى بها ، ليتحول من نص مكتوب إلى نص معروض . وكأن القصيدة ، فى تجليات أخرى لهذا المستوى ، تحاور نفسها بالقدر الذى تحاور به قارئها ، للتأمل مراوغة التوصيل التى تنطوى عليها ، فتفض سرها لمن يتأملها .

وتنطوى لغة القصيدة المحدثة ، فى كل هذه التجليات ، على وظيفة ما بعد لغوية Metalinguistic إذا استخدمنا هذا المصطلح الذى انتقل من المنطق الوضعى إلى اللغويات البنيوية ، مع رومان ياكوبسن)[٣٩] أو - لنقل - وظيفة ما بعد شعرية . والأولى وظيفة تجنح إليها اللغة عندما تصف نفسها ، أو تتأكد من فاعلية نظامها الشفرى ، فى عملية التوصيل[٤٠] . ويتحقق ما يماثل هذه الوظيفة مع بعض الاحتراس ، فى القصيدة المحدثة ، عندما تجنح هذه القصيدة إلى أن تصف نفسها ، أو تتأكد من نظامها الترميزى ، أو تكشف بنفسها سر اللغز الدلالى الذى تنطوى عليه .

شىء من هذا كله يقع فى قصيدة صلاح عبد الصبور « رسالة إلى سيدة طيبة » . وهى قصيدة تتكون من خمسة مقاطع . المقاطع الثلاثة الأولى منها رموز تمثيلية عن « وردة » ، و « طائر » و « شاعر » ، يصل بينها عنصر دلالى متضمن ، يشير إلى قوة كونية متكررة ، تنطوى على ثنائية الخلق والتدمير ، وتتسرب فى عالم النبات والطير (الحيوان ؟) والإنسان ، لتمنح الكائنات كلها ما تعود لتسلبه منها (كالشمس التى يفتح أول ضوئها أوراق الوردة ، ليعود لهيبا فيحرق الأوراق ؛ وكالريح التى تحمل الطائر ، فى تحليقه ، لتعود عاصفة تحطم جناحيه ، فتهوى به إلى الأعماق الممتدة ؛ وكالحبيبة التى تلهم الشاعر الغناء الأخضر ، لتعود فتخلف له الأنغام السوداء) . هذا العنصر الدلالى دال ثان له مدلوله الذى يكمن خارج القصيدة ، أعنى مدلولا أقرب إلى المرموز الكلى (الميتافيزيقى السمات) الذى تومىء إليه الرموز التمثيلية ؛ فى المقاطع الثلاثة ، على نحو تغدو معه المقاطع خطاباً عن شىء آخر غيرها ، يقع خارجها ، بمعنى أو بآخر .

ولكن يأتى المقطع الرابع بنمط مغاير من الخطاب ، يتحول معه توجه ضمير الشأن ، ليقع التركيز على المخاطب ، فنقرأ :

يا سيدتى عذراً فأنا أتكلم بالأمثال لأن الألفاظ العريانه
هى أقسى من أن تلقيها شفتان
لكن الأمثال الملتفة فى الأسمال
كشفت جسد الواقع
وبدت كالصدق العريان .

(صلاح عبد الصبور ١٢/٢٢٥)

هنا ، لا يتحدث المقطع عن المرموز الكلى ، المدلول الذى يقع فى الخارج ، وإنما عن طريقة الترميز نفسها . صحيح أن

هناك إشارة ، فى المقطع ، إلى جسد الواقع ، ولكن التركيز كله لا يتوجه إلى «جسد الواقع» فتصبح اللغة رامزة له ، بل يتوجه التركيز إلى الكيفية التى تعمل بها اللغة ، أى الكيفية التى تتحول بها « الألفاظ العريانة » إلى « أمثال » ؛ فالتركيز - فى المقطع - على نظام الترميز وليس على المرموز إليه . وبقدر ما يؤدى هذا التركيز إلى كشف سر اللغز الدلالى الذى تنطوى عليه الرموز التمثيلية ، تؤدى لغة المقطع وظيفة ما بعد شعرية ، تصف بها القصيدة لغزها الدلالى .

وقد تؤدى هذه الوظيفة (ما بعد اللغوية ، أو ما بعد الشعرية) دوراً أعقد تركيباً مما فى قصيدة صلاح ، فتصبح عنصراً أكثر مراوغة فى محايثته ، فى البنية المعقدة للقصيدة نفسها ، على نحو ما نجد فى قصيدة محمود درويش « بين حلمى وبين اسمه كان موق » حيث يقدم التركيز على نظام الترميز ما يشبه أن يكون أساساً لفهم ثلاثية « الحلم » و « الاسم » و «الموت » ، وبالقدر نفسه ثلاثية الضمائر التى تنطوى عليها القصيدة . ويبدو الأمر ، فى هذه القصيدة ، كما لو كان التركيز على « الاسم » هو « العنصر المهيمن » الذى يفسر مستوى العلاقة بين الحلم والموت ، ومستوى العلاقة بينهما معا وبين الكلمة التى ينطلقها الشاعر ؛ فنقرأ :

لم أسجل تفاصيل هذا اللقاء السريع . أحاول شرح القصيدة كى أفهم الآن ذاك اللقاء السريع ، هى الشىء أو ضده ، وانفجارات روحى هى الماء والنار ، كنا على البحر نمشى هى الفرق بينى .. وبينى وأنا حامل الاسم أو شاعر الحلم . كان اللقاء سريعاً .

(محمود درويش ، ٤٩٣)

قد نقول إن الإشارة المراوغة تركز على الوطن ، أو المرأة - الوطن ، فى النص ، ولكن الوظيفة ما بعد اللغوية (أو بعد الشعرية) تقلب بعد هذه الإشارة ، على نحو تصبح معه اللغة أقرب إلى الواصف والموصوف ، فى القصيدة : الواصف لذات هى الشىء أو ضده ، والموصوف الذى يصبح موصوفاً للوصف ، فيغدو الماء والنار معا . ولكن يتحول الموصوف إلى واصف ، ليغدو الفرق بين الواصف والموصوف شيئاً أقرب إلى أن يكون « هو الفرق بينى وبينى » .

ومن المهم أن نشير ، فى هذا المستوى ، إلى تجارب سعدى يوسف اللافتة وحسبى أن أشير - إشارة سريعة - إلى قصيدتين فحسب ، من ديوان « الساعة الأخيرة » حيث نواجه فى الأولى - البستانى - هذا التقابل الحاد ، حتى من المنظور البصرى ، بين لغة الذات التى تتحدث عن البستانى « منذ أن كان طفلا » ولغة الموضوع التى تتحدث عن « فلسطين » و « سيدى بلعباس » . ولكن يتداح التقابل الحاد شيئا فشيئا بمكر « القنفذ » ليصبح الطرفان ضفيرة واحدة ، فيأتى السؤال من منظور لغة الذات :

أى قصيدة يكتب

الهواء مختوم فى زجاجه

واللسان خشبة جففها الكحول ؟

(سعدى يوسف ٥٢)

ليأتى الجواب من منظور لغة الموضوع :

هكذا نتعلم

أو نتكلم

أو ننتمى للشجر .

ولكن يصبح الجواب وجها للسؤال ، بالقدر الذى يصبح فعل التكلم قرين اللسان وفعل الكتابة .

وإذا مضينا عن هذه القصيدة إلى « كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة » ، واجهنا الفاعلية اللافتة لما بعد اللغة ، أو ما بعد الشعر . فالقصيدة تتحدث عن القصيدة ، لتصبح القصيدة إجابة عن السؤال الخاص بكتابة القصيدة ، وبطريقة يصبح فيها الواصف موصوفا والموصوف واصفا . وبالقدر نفسه يتحول الواصف والموصوف إلى ضفيرة دلالية ، تومىء إلى ذات تصل بينهما وصل الجدل - فى الطرف الأخير نحن إزاء « الأخضر بن يوسف » (القناع - القرين) الذى مرت عليه ستة أيام بلا نوم ، ولا أصدقاء ، ولكن تأتى القصيدة التى تتحدث عن نفسها فى اليوم السابع (لاحظ المغزى المضمنّ للرقم) . وفى الطرف الأول نحن إزاء القصيدة التى تتحدث عن كيفية كتابتها ، من حيث هى ممكن ، تجربة وجود ، وبحث عن هوية ، وتأكيد موقف ، وخلق كون لا يكتمل فى اليوم السابع ، كما حدث فى « العهد القديم » .

ونقطة البداية ، فى عهد القصيدة الجديد ، هى صعوبة الكتابة ؛ استحالة اقتناص العالم فى بيت اللغة ، وبالقدر نفسه استحالة هدوء الذهن وسكونه فى بيت هذا العالم . ولكن الكتابة تصبح يسيرة ، هونا ، عندما يستطيع الذهن التركيز على شىء ما : لحظة ، أو رجفة ، أو ورقة عشب .

والأهم من هذا كله : كيف يبتدىء

النهايات مفتوحة دائما ، والبدايات مغلقة ؟

[سعدى يوسف ، ٦٢]

ليس سوى التأمل فى اللغة ، ووصف اللغة بواسطة اللغة ، لتصبح اللغة هى العالم وبيت العالم فى الوقت نفسه . والموصوف هو اللغة الكلمات ، واللغة الأشياء ، واللغة الموضوعات ، واللغة الذاكرة . والواصف هو اللغة الفعل ، واللغة التى تدخل فى عناصرها لتصغى إليها ، واللغة التى تمسك الكلمة بغتة لتصنع منها محارة .

وإذا اكتمل المقطع الأول انسربت قوة لا يعلم الذهن

مصدرها ، ولكنها قرينة تحطيم اغتراب الواصف عن الموصوف ، وتحويل كلا الطرفين ، فى جدل الصنع ، أو حواره ، إلى جديلة ينتسب معها الذهن إلى « الفئة الضالة » وعندئذ يظهر وزن جديد ، أو اللاوزن :

الأمر لا يهم كثيرا . عندما يبتعد الأخضر بن يوسف عن الأرض يفقد قواه . هكذا يظل جناحه مشدودا بخيط سائب . خيط يمسح وجه الأرض .

[سعدى ، ٦٤]

هذا الخيط السائب هو اللغة مرة أخرى . وهو يتسبب ليؤكد التباعد الذى يحقق القرب ، لتنفى اللغة اغتراب ذاتها عن موضوعها ، وتنفى اغترابها الواصف عن غرابة الموصوف ، فتغدو قادرة على أن « لا تسكن فى كلمات المنفى حين يضيق البيت » ، وأن « تبحث بين تراب الوطن الغالب عن خاتمك المغلوب » .

وعندئذ ، يسكن العالم - هونا - فى بيت اللغة ، ويسكن الذهن - إلى حد ما - فى بيت العالم ، فيبدو « الشعر الأبيض أسود » مرة أخرى برغم الشيخوخة ، لكن على نحو مؤقت فحسب . ذلك لأن الاغتراب بين الواصف والموصوف مازال قائما فى قلب اللغة ، وقلب الشاعر ، وقلب العالم . وأول خطوة لنفيه هى تقبله ، وتحويله إلى شىء قابل للتأمل ، قابل لأن يسكن لغة القصيدة المحدثة التى تنطقه وتأسره ، لأن هذه القصيدة لا تتحرك إلا مع السؤال الذى يلح على وعى « الأنا المحدثة » :

. . . سأبدأ ، لكن أين ؟ من أين ؟ وكيف أوضح نفسى وبأى اللغات ؟ هذى التى أرضع منها تخوننى/سأزكيها وأحيا على شفير زمان مات أمشى على شفير زمان لم يجيىء
غير أننى لست وحدى .

[أدونيس ، ٢/٦٠٩]

٤ - ١ هذا السؤال نفسه ، كالإجابة عنه ، ينطوى على شعور حاد بالهوة بين الواصف والموصوف ، وبالمسافة التى تفصل بين الشاعر واللغة ، وتفصل بين اللغة والعالم ، وبين العالم والوعى . وهو شعور يتجاوب - فى حدته - مع إحساس الأنا المحدثة بانفصال لغتها ، وتمزق عالمها ، وتوتر وعيها بين ما كان ، فى زمان مات أو يموت وما يمكن أن يكون ابتداء لزمان لم يجيىء . وليس هذا الشعور وذاك الإحساس ، فى آخر الأمر ، سوى جانب من وعى إشكالى ، تتعرف به « الأنا المحدثة » وقوعها فى أسر لحظة تاريخية ، متدابرة الأزمنة ، هى اللحظة التى تغدو ، من منظور هذا الوعى ، وقتا بين الرماد والورد :

ينطفىء فيه كل شىء
يبدأ فيه كل شىء

[أدونيس ، ٢/٦٠٨]

قد نقول إن الوعى بالتحول هو ما يميز « الحداثة » عن غيرها من الاتجاهات المضادة لها ، ولكن خصوصية هذا الوعى تقترن بإشكاليته ، وإشكاليته تقترن بإدراكه المتوتر للحظة تاريخية ، يتحول فيها كل شىء ، ويفر منها كل شىء ، ويتمزق طرفاها بين الزمان الذى كان والزمان الذى سيكون .

ان هذه اللحظة نوع من الزمن التائه « فى تزاحم الأضداد والعصور » ، إذا استخدمنا دوال البياتى [٢/١٦٢] ؛ فهى اللحظة التى ينقلب فيها الوعى بين الشىء ونقيضه ، أو يتزامن فيها الحلم مع اليأس ، فى مرحلة من المراحل يغدو معها التاريخ قابلا حكمى الإعدام والبراءة [البياتى ٢/١٨٨] . إنها لحظة « المابين » ، لوواصلنا استخدام دوال البياتى ؛ اللحظة التى تقع « ما بين نارين وعالمين » [٣/١٠١] ليصبح وعى الأنا المحدثة - كعالمها - أشبه بالليل المسكون بحمى شىء ما :

يأتى ولا يأتى ، أراه مقبلا نحوى ، ولا أراه
تشير لى يداه ،
من شاطىء الموت الذى يبدأ من حيث تبدأ الحياه .

[البياتى ٢/٩٨]

قد نسمى هذه اللحظة « لحظة الخرافة » ، لو استخدمنا دوال أدونيس ، بشرط أن نفهم « لحظة الخرافة » بوصفها لحظة تحول التاريخ ، فى الوقت الذى يقع « بين الرماد والورد » ، كما لو كانت ساعة الهتك العظيم قد أتت ، وخلخلة العقول قد حلت ، لينشطر الوعى بين رفضه ما هو كائن وحلمه بما يمكن أن يكون ، ممزقا « فى مفارق الفصول » التى تبدو كأنها انكسرت ، أو تدابرت ؛ لتولد من جديد ، أو تضيع إلى الأبد .

وتتجاور الأزمنة ، بقدر ماتتعامد أو تتقاطع أو تتصارع ، داخل الوعى ، فى هذه اللحظة : (الزمن المنكس المخلوع ، والزمن الآتى كالزلزال ، والزمن الطالع من خميرة الأجيال ، والزمن القاعد فى الأبواب مثل حجر ، والزمن المشقق المدهون بالنسم البارىء أو الطاعون ، والزمن الهائم بين الإعصار والربان ، والزمن الذى يكتبه القتل والإرهاب والعسس) .

ويسقط الوعى المحدث فى حبالة هذه اللحظة ، كأنه واقع فى كمين ؛ تتجاذبه أصوات الماضى والحاضر والمستقبل ، لو استخدمنا دوال صلاح عبد الصبور ، بالقدر الذى تتخاطفه آلاف من صور الأحلام المرة والحلوة . تقتحم جميعها الوعى ، فى وقت واحد ، كإعصار لا يهدأ ، أو يتمهل ؛ ليصبح الوعى غنيا بالإحساس إلى حد الرعشة ، مروّعا بالرؤى إلى حد الرجفة ، فيسقط هذا الوعى ، ولاشىء يعينه ، فى ليل مخيف :

آه ،
ليس هو الليل ،
بل الرحم ،

القبر ،
الغابة .
[شجر الليل ، ٤٧]

وعندئذ ، يتدابر طرفا اللحظة فى الوعى نفسه ، لينقسم الوعى بين الرحم (منبت الورد) أو القبر (مجتمع الرماد) ، أو بين طرفى الممكن (الحلم/اليأس) اللذين يستدير بينهما الزمن الحاضر كالغابة .

فى الطرف الأول ، يتماثل « زمن الحق الضائع » مع زمن « الأحياء الموتى والموتى الأحياء » ، ليغدو كلاهما زمنا « لا يعرف فيه مقتول من قاتله ومتى قتله » فى « عصر ملتاث ، قاس ، وضنين » [صلاح عبد الصبور ، ٤٨٢/٢] ، ندنو فيه من المحظور ، كى « نموت بعد أن نذوق لحظة الرعب المرير والتوقع المرير » [١٥٣/١] وإذا وقع المحظور ، أطلق المقتول شهادته - « الشر استولى فى ملكوت الله » - أو نبوءته :

رعب أكبر من هذا سوف يجيء
لن ينجيكم أن تعتصموا منه بأعالى جبل الصمت
أو ببطون الغابات .
[٨٠٥/٢ - ٨٠٦]

وفى الطرف الثانى ، يستدير الوعى عن حياة :

... تجرّب كيف تقلدّ
صورتها فى الزمان البعيد القديم
[شجر الليل ، ٦٦]

إلى زمن لم يوجد بعد ، يتخلص من شرك الحاضر ، أى يتخلص من هذا الوقت « المفقود بين الوقتين » [٨٤٤/٢] ، فيهل نبى يحمل سيفا ، يهبط فى منتصف الليل :

فى منتصف الوحشة
فى منتصف اليأس
فى منتصف الموت .
[٨٠٨/٢]

ولكن يظل الوعى المحدث معلقا بين هذين الطرفين ، فى انقسامه ؛ فالماضى قد سقط ولم يسقط ، والحاضر وتر مشدود بين نقيضين ، فيظل الوعى معلقا فى « المابين » أسير اللحظة التى ينتهى فيها التاريخ ويبدأ ، معلقا بين حكمى الإعدام والبراءة .

وبقدر ماينتهى التاريخ ليبحث لنفسه عن بداية ، فى هذه اللحظة ، يتقاطع بعضه مع بعضه ، ويتداخل فيه كلام الهازم وصوت المهزومين ، وصوت اليأس وصوت الحلم . ولكى يتدعم صوت الحلم تعود « الأنا المحدثة » إلى الماضى ، متأملة أحداثه وشخصياته ، بالأقنعة والمرايا ، مراقبة الاتصال والانفصال بينه وبين الحاضر ، بالإشارة والتضمين ، باحثة عن عناصر التحول الكامنة ، فى أسطورة البعث التى ينطوى عليها هذا الماضى ، لعلها تتكرر فى المستقبل . ولكن الأنا المحدثة ، فى ثنايا ذلك كله ، تسقط الحاضر على الماضى ، على نحو يتكرر فيه انقسام وعيها ، لنواجه انقسام الوعى الذى يلوذ بالتاريخ ويفر منه ، وانقسام الوعى الذى يدمّر التاريخ ويحييه فى الوقت نفسه ، فيظل التاريخ ، مع هذا الانقسام ، تاريخا مفتتا .

قد يولد هذا التاريخ من جديد ، من منظور الحلم - الورد ، كما تولد العنقاء فتية من رمادها ، لو استخدمنا دوال أدونيس ، أو كما يعود المسيح بعد صلبه ، لو استخدمنا دوال السياب ، أو كما تعود الثورة المستحيلة من هجرتها فى الفصول ، محتومة تظهر فى السماء ، لو استخدامنا دوال البياتى ، فيعود الوجود لدورته الدائرة :

النجوم لميقاتها
والطيور لأصواتها
والرمال لذاراتها[٤١] .

وعندئذ ، تستدير « منزولة الوقت » إلى الشروق ، لو استخدمنا دوال أمل دنقل ، لتحمل « شارة الزمن القادم المستجاب » ، فى الحلم - الورد ، مع الهلال الذى يستدير :

كعنقاء قد أحرقت ريشها
لتظل الحقيقة أبهى
وترجع حلتها - فى سنا الشمس - أزهى
وتفرد أجنحة الغد
فوق مدائن تنهض من ذكريات الخراب .
[أقوال جديدة ... ، ٣١]

فيصبح الحاضر المستحيل ، الرماد ، عرضا من الأعراض المتحولة ، مفرقا من مفارق الفصول ؛ جانبا من حركة دائرة كونية ، لانهائية ، مطلقة ، يدور معها التاريخ بين الرماد والورد ، والجدب والخصب ، والموت والبعث ، والليل والنهار .

وقد ينقطع هذا التاريخ كما ينقطع الخط المتصل ، من منظور اليأس - الرماد ، فتختفى الدائرة ، ليحل محلها الامتداد الأفقى لحركة القطارات التى ترحل بين قضيبين : ما كان - ما سيكون ، لو استخدمنا دوال أمل دنقل . ولكن تتحول الحركة إلى مايشبه التيه ، المتعاكس ، فيتآكل كل شىء :

تتآكل العيون
تتآكل الليالى
تتآكل القطارات من الرواح والغدو .
[تعليق على ما حدث ، ٩١]

ويفر كل شىء ، كالماء الذى لا تمسكه اليد ، أو الحلم الذى لا يتبقى على شرفات العيون . ويتسرب الشك فى وصول القطارات ، أو وصول المسافرين ، ليصبح المؤكد الوحيد ، فى

الحركة الأفقية المتعاكسة ، فى هذا التيه المسدود ، شيئا من قبيل :

والسماء رماد ، به صنع الموت قهوته
ثم ذرّاه كى تتنشقه الكائنات
فينسل بين الشراين والأفئدة
[العهد الآتى ، ٤٥]

وعندئذ ، تستدير « مزولة الوقت » إلى الغروب ، كأنها تستدير « فى الطريق الذى يتراجع » ، لكنها تظل معلقة ، كاليأس ، فى « زمن يتقاطع » ليس « عمر من الريح » أو « عمر من الاضطراب » ، لو مضينا مع دوال أمل دنقل ، كأننا إزاء « الزمن المتوقف فى ردهات الجنون » ، أو الوقت الذى :

بين أن يترك الورقة الغصن
حتى تلامس أطرافها حافة الأرض .[42]

ولا يختلف المنظور الأول للتاريخ ، حيث الزمن الدائرى للحلم (الورد) دلاليا ، عن المنظور الثانى ، حيث الأفق المسدود للقطارات الهائمة بين الرواح والغدو (الرماد) ، ذلك لأن تجاور المنظورين المتقابلين ، معا ، ينطوى على دال يشير مدلوله إلى وعى إشكالى ؛ وعى تتجلى خصوصيته فى الكيفية التى يحوّل بها اللحظة التاريخية التى يعانيها إلى « رؤ يا عالم » يتمزق بين نقائضها ، فى حال ينطوى فيه فعل الرؤ يا على شىء أقرب إلى « اللحظة المدمرة » ، لو استعرنا بعض دوال أحمد حجازى ؛ أعنى لحظة التوحد المعرفية المخيفة التى يصبح فيها الوعى معلقا فى الهواء ، بعيدا عن ملجئه الأول ، فى الزمان الذى كان ، دون أن يدرك بعد ملجأه الثانى ، فى الزمان الذى سيكون ، وليس هناك ما يمسك بالوعى ، أو يسنده . كأن هذا الوعى « لاعب سيرك » قبيل سقطته القاتلة بين الحبال . « فيجمد الرعب على الوجوه » ، أو تنغرس « الصرخة فى الليل » . [أحمد حجازى ، ٥٢٧ - ٥٢٨] وتسقط الرؤ يا « الهولية » على الوعى ، فى هذه اللحظة المدمرة ، لتغدو سدا يحول بين الوعى وخلاصه ، كأنها حائط السم الذى يسقط بين الأرض والغيم :

وبين الدم والورده
وبين الشعْر والسيف
وبين الله والأمه
وبين شهوة الموت
وشهوة الحضور .
[كائنات مملكة الليل ، ١١]

إن أشرعة من عصور خلت تتقاطع مع أشرعة من عصور تأتى ، فى هذه اللحظة المدمرة ، ترسم مفرقا وتواصل الرحيل ، لتعود فترسم مفرقا آخر وتكرر الرحيل فيحار الوعى بين المفارق ، بقدر ما يتمزق بينها . « والزمن الحاضر المستحيل يلتف على الوعى كالأفول ؛ كالخطيئة - لو واصلنا استخدام دوال أحمد حجازى ، ليظل زمنا منقسما ، « يتردد بين مداريه ، كالقمر العربى » [كائنات . . . ، ٥٢] والإبداع المعلّق فى حباله هذا الزمن ، كالوعى المعلّق فى هواء هذه اللحظة المدمرة ، يدور كلاهما فى إيقاع ركض جنونى ، « فى التقاويم التى لم يكتشف إيقاعها الصعب » ، منتظرا نهاية قيامته ، لعل دمه يعود إلى الشروق ، فراشه ترف فوق مقبرة ، أو وردة تزهر فى الحجر .

ولا مفر من مواجهة هذه « اللحظة المدمرة » وتمزق الوعى فيها ، بين الملجأ الذى كان ولم يعد كائنا ، والملجأ الذى قد يكون ولكن ما من أحد يعرف أين والتنكر الذى قد يراوغ به الوعى هذه اللحظة ، كالهرب الذى يعوق به الإبداع نفسه ، أحيانا ، لا يؤدى كلاهما إلا إلى تخبط أصعب ، فى حبالة الدمار ، خصوصا عندما تثبت « اللحظة المدمرة » لتصبح زمنا واقفا ، زمنا حاضرا مستحيلا ، « يتعامد فوق مدى الزمن الأفقى » ، فيسقط كلاهما على الوعى ، كأنها النذير الأخير :

ستظل تتأرجح بين الزمانين
لن تستطيع استعادة وجه أبيك
ولن تتعود هذا القناع البديل
[كائنات . . . ، ١١٩]

فلا يبقى للوعى ، مع هذا التأرجح ، سوى أن يبدأ من جديد ، بعد كل انقسام وانشطار وتمزق ، رافضا ومنفصلا ، شاكا وساخرا ، بائسا وحالما .

٤ - ٢ ولا سبيل أمام الوعى المحدث ، عندئذ ، إلا إعادة طرح الأسئلة الجذرية كلها ، مرات ومرات ، ليتعرف الإيقاع المستحيل للتقاويم التى يعيشها والأقاليم التى يتجول بينها ؛ أقصد الطرح الذى لا يغدو فيه السؤال مجرد استفهام ، بل طراز وجود وتعرُّف هوية . إن هذا الوعى لا يتعرف نفسه ، ولا يدرك التحول الواقع فى زمنه الحاضر المستحيل ، ولا يحاول أن يحمى نفسه من الجنون أو الانتحار ، ولا يسهم فى تأسيس زمنه الآتى ، إلا بالأسئلة التى تجرحه لتبرئه ، والأسئلة التى تدمره لتوجده ، والأسئلة التى تدق باب المحال الصامت لتنطقه ؛ الأسئلة التى تقول :

- هل للأرض كتاب
لا تكتبه اللغة المجنونه ؟
[كتاب القصائد ، ٨٤]

إن مثل هذه الأسئلة - وغيرها كثير - علامة تمزق الوعى المحدث وانقسامه ؛ علامة رفضه وانفصاله ، فى لحظة تاريخية يريد فيها هذا الوعى وصلا آخر ، يغدو فيه قادرا على أن يدخل من جديد فى سفر النشأة والتكوين .

وعندما يدخل الوعى المحدث ، فى هذا السفر ، تتولد

« عاصفة شعرية » ، تقتحم الحاضر المستحيل « الموغل بالإرهاب والعنف » ، فتقتحم الأعراف الموروثة فى وعى القراء ، لتحطم حدود اللياقة ، والألفة ، والعرف ، والمشاكلة ، والتناسب ، والوضوح ، والرقة ، والعاطفية ، فتحطم حدود الاتزان ، والقبول ، والإذعان ، والتسليم ، والحذر ، والوخم ، والتكلس ، والصدأ ، تلك الحدود التى يحطمها شاعر من نوع متميز ، هو الشاعر النبى المجنون ، الذى يأتى :

فى زمن الولادة العسيرة
والموت والثورة والحصار

[البياتى ، ٣/١٥٥]

وهو الشاعر « المراقب » الماكر ، و « الشاهد » المخادع المخدوع ، الذى يغدو قابضا ومتهما ، أو باحثا فى الفصول والطرقات ، ليعبد حلم « العقل » إلى عالم « النقل » بعد أن :

أصبح العقل مغتربا يتسول ، يقذفه صبية
بالحجارة ، يوقفه الجند عند الحدود ،
وتسحب منه الحكومات جنسية الوطن ، وتدرجه
فى قوائم من يكرهون الوطن .

[العهد الآتى ، ١٧]

وبقدر ما يظل هذا الشاعر مصلوبا فى اندفاع الأسئلة ، نافيا دماره الذاتى بالسؤال الذى يقرع أبواب المستحيل ، يظل هذا الشاعر محدثا بطريقته الخاصة . وبقدر اللحظة نفسها شرطا من الشروط النموذجية للحداثة الشعرية . ذلك لأن الحداثة الشعرية - كالحداثة الأدبية التى لا تنفصل عنها - قرينة زمن متوتر متحول ، ينطق الوعى المحدث فيه خصوصية اللحظة التاريخية التى يعيشها ، بوصفها لحظة لانظير لها ، كأنها انقلاب كونى أو انكسار شامل ، يتغير معها وبها اتجاه التاريخ .

وبقدر ما يظل الوعى المحدث محافظا على نقاء رفضه الحلول الجاهزة ، مؤمنا أن النسبية صفة محايثة فى صنعه ، وأن البحث والسؤال هما المحرك الأساسى لهذا الصنع ، يظل هذا الوعى محافظا على حداثته ، مؤمنا بسرها الذى لاينطوى على انتصار نهائى ، بل على صراع دائم للإنتصار على الانتصار نفسه . وهذا هو معنى ما يقال من أن الحداثة « لاتستبدل بالأسلوب الرسمى السائد الذى تتمرد عليه أسلوبا رسميا أخر ، لأنها تتنكر لنفسها لو فعلت ، فتتوقف عن أن تكون حديثة . ولذلك تطرح الحداثة نفسها بوصفها معضلة تتأبى على الحل تنظيرا ، ولكنها تنطوى ، على إبداع وجدلية خصبة . وتتمثل هذه المعضلة فى أن الحداثة تصارع إلى الأبد ، ولكنها لاتنتصر قط ، بل إن عليها أن تصارع حتى نفسها ، بعد فترة ، لكى تنتصر »[٤٣] وذلك هو التحدى الأصعب الذى تواجهه الحداثة ، فى الشعر العربى المعاصر ، ليتحقق حلمها ، وتتكشف خلجانها ، وتسهم فى تأسيس مدن

المستقبل ، فى « العهد الآتى » للزمن الآتى ، بالنجمين الوضاءين على كفيه - الحرية والعدل :

حلم قد لا نشهده ، خلجان قد لانرسو فيها
رغم محبتنا للمدن الدافئة النائمة ببطن الخلجان
رغم أحبتنا ، وضعوا الشمعة فى الشبّاك ، وناموا فى اطمئنان
فى أعينهم ذكرانا كملائكة رحلوا كى يأتوا بالغد
كى يأتوا بالمستقبل .

[صلاح عبد الصبور ، ٢/٧١٨ - ٧١٩]

- مالذى أبقت عليه النار
من بيتى ، وأتعابى ، وتاريخ عمرى
ما الذى ينبض محرورا طريا
فى رماد المطرح الخاوى بصدرى ؟

[خليل حاوى ، ١٢٤]

- ما هذا التاريخ ، أجرح أم سكين ؟
أهو التباس إيقاع أم اشتقاق ؟

[أدونيس ، كتاب القصائد ، ٢٧]

- ما سر هذه التعاسة العظيمة ؟
ما سر هذا الفزع العظيم ؟

[صلاح عبد الصبور ، شجر الليل ، ٥١]

- هل أرفع صوتى
أم أرفع سيفى
ماذا أختار ؟

[صلاح عبد الصبور ، ٢/٥٤٧]

- أسأل إن كانت هنا الرصاصة الأولى
أم أنها هناك ؟

[أمل دنقل ، البكاء ، ٩]

- .. كيف أجنّ
لأحسن بنبض الكون المختلّ ؟

[صلاح عبد الصبور ، ١/٣٠٠]

- هل ندور حول المهد أم حول اللحد ؟
وهل نتجه إلى اليمين أم إلى اليسار ؟
وهل نسير إلى الوراء ، أم إلى الأمام ؟
وكيف نضبط لنفوسنا إيقاعاتها ؟

[كتاب القصائد ، ١٤٣]

- ما الذى يقدر أن يفعله الشعر لتاريخ ينام ؟

[كتاب القصائد ، ٤٨]

- كيف يمضى إلى كوكب ليس يعرفه ؟
هذا التراب الجميل ، التراب المموه بالناس ، من أين

يأتيه ، من أين يقتاده للمتاعب ؟
[قصائد أقل صمتا ، ٣٠]

- لغة الأسطورة
تسكن فى فأس الحطاب الموغل فى غابات اللغة العذراء

فلماذا رحل الملك الأسطورى الحطاب
[البياتى ، ٣/٤٤٣]

- من أين أجىء ، وكيف أجدد للكلمات الجنس ، واللغة

الأحشاء

لأقول الأشياء ؟

[كتاب القصائد ، ١٤]



الهوامش

(١) راجع :
Malcolm Bradbury & James McFarlane, Modernism, Penguin, London, 1983, p. 19.

(٢) راجع لصاحب هذه الدراسة ، تعارضات الحداثة ، فصول ، العدد الأول ، المجلد الأول ، أكتوبر ١٩٨٠ ، ٧٤-٨٦ .

(٣) راجع عز الدين إسماعيل ، الشعر العربى المعاصر ؛ قضاياه وظواهره الفنية ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٥ ، ص ٩-١٦ .

(٤) راجع إحسان عباس ، اتجاهات الشعر العربى المعاصر ، عالم المعرفة ، الكويت ١٩٧٨ ، ص ٧ .

(٥) راجع :
Irving Howe, The Idea of the Modern in Literature & Arts, Horizon Press, New York 1967, pp. 11-40.

(٦) يحسم الأمر ، من منظور هذا المستوى الثانى ، أن نميز - فى دراسة لاحقة - بين أنسقة متباينة ، تلتقى وتتصارع داخل نظام الحداثة الأشمل ، كما يحدث فى دراسة الحداثة الأوربية نفسها ، حيث يقع التمييز بين الـModernist والـ Modern ، على أساس من النمط القار genotype الذى يميز نسقا عن نسق آخر ، أو بنية عن بنية أخرى . ويقدم « ثيو هيرمانز » مشروعا منهجيا مفيدا ، فى هذا الاتجاه ، للتمييز الدياكرونى والسينكرونى بين الأنسقة المتغايرة آنيا والمتعارضة تعاقبياً ، بحثا عن الخصائص النسقية التى تحدد النمط القار (Modernist) فى شعر مالرميه وأبولنير وإزرا باوند وماكس ياكوب وبير ريفردى وجورج تراكل ، فتميز بينه وبين شعر الرمزية السابق الذى ينتمى إلى نمط « الحديث » (Modern)
راجع :
Theo Hermans, The Structure of Modernist Poetry, Croom Helm, London 1982.

(٧) راجع « تعارضات الحداثة » ، سبقت الإشارة إليه .

(٨) Stephen Spender, The Struggle of the Modern, Hamish Hamilton, London 1963.

والقسم الخاص بالمعاصرين والحديثين موجود ضمن كتاب
Irving Howe, op. cit 43-49.

(٩) للترجمة الكاملة لهذه القصيدة اللافتة ، راجع عبد الغفار مكاوى ، ثورة الشعر الحديث ، من بودلير إلى العصر الحديث - الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٢ ، ٢/٣٣٣ - ٣٣٩ . والكتاب - بمجلديه ، الدراسة والمختارات - أفضل مدخل عربى متاح لتعرف شعر الحداثة الأوربية .

(١٠) لكى نتمثل تأثير طريقة إليوت فى « التضمين » ، التى انسربت من هذه القصيدة ، كما انسربت من شقيقاتها ، إلى حداثة الشعر العربى المعاصر ، يكفى أن نتأمل هذا المقطع لصلاح عبد الصبور ، من قصيدة « لحن » :

جارتى لست أميرا
لا ، ولست المضحك الممراح فى قصر الأمير
***
أنا لا أملك ما يملأ كفىّ طعاما
وبخديك من النعمة تفاح وسكر .

حيث يتلاعب صلاح عبد الصبور بتضمين إليوت الأصلى ، مضيفا إليه دلالة جديدة تنصرف إلى « أمير الشعراء » (شوقى) ، وموازنا بينه وبين تضمين آخر من شكسبير يصل بين « هاملت » (الأمير) وبين « جولييت » الأميرة الأخرى فى مسرحية شكسبير المعروفة ، تلك التى تقول على لسان جارة العاشق ، فى قصيدة صلاح عبد الصبور :

آه لا تقسم على حبى بوجه القمر
ذلك الخداع فى كل مساء
يكتسى وجها جديدا

راجع ديوان صلاح عبد الصبور ، (فى ثلاثة مجلدات) دار العودة ، بيروت ١٩٧٢ - ١٩٧٧ ، ٦٥/١ ، وسأكتفى - بعد ذلك - بالإشارة إلى رقم الصفحة فى المتن .

(١١) أمل دنقل ، البكاء بين يدى زرقاء اليمامة ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٣ ، ص ١٠ ، وسأكتفى - بعد ذلك - بالإشارة فى المتن .

(١٢) ديوان محمود درويش ، دار العودة ، بيروت ١٩٨٣ ، ص ٥٨٩ ، وسأكتفى - بعد ذلك - بالإشارة فى المتن .

(١٣) سعدى يوسف ، الأعمال الشعرية الكاملة (١٩٥٢ - ١٩٧٧) مكتبة النهضة العربية ، بغداد ١٩٧٨ ، ص ١٢٥ ، وسأكتفى - بعد ذلك - بالإشارة فى المتن .

(١٤) قارن بما انتهت إليه سيزا قاسم فى تحديد « المفارقة » فى دراستها « المفارقة فى القص العربى المعاصر » فصول ، المجلد الثانى ، ص ١٤٣ - ١٤٤ .

(١٥) استبدل مصطلح « الأنا المحدثة » بـ « الأنا الحديثة » لأرهص بالخصوصية التى سأوضحها فى الفقرة التالية ، ولأؤكد - ضمنا - استمرارية « الحداثة » التى تصل حاضرها بماضيها وتغاير بينهما فى آن .

(١٦) راجع :
Graham Hough, "The Modernist Lyric", in Malcolm Bradbury, op. cit, pp. 312-313.

(١٧) راجع :
Monroe K.Spears, Dionysus and The City; Modernism in Twentieth- Century Poetry, Oxford University Press, New York 1970, pp. 2- 34.

(١٨) راجع :
Paul Ginestier, The Poet and The Machine, trans. by Martin B. Friedman, University Press, New Haven 1961, pp. 171- 172.

(١٩) أدونيس ، الآثار الكاملة (فى مجلدين) ، دار العودة ، بيروت ١٩٧١ ، ٥٨/٢ ، وسأكتفى - بعد ذلك - بالإشارة فى المتن .

(٢٠) ديوان عبد الوهاب البياتى (فى ثلاثة مجلدات) ، دار العودة ، بيروت ١٩٧١ - ١٩٧٩ ، ٢٩٩/٢ - ٣٠ ، وسأكتفى بعد ذلك - بالإشارة فى المتن .

(٢١) أمل دنقل ، العهد الآتى . دار العودة ، بيروت ١٩٧٥ ، ص ١٨ ، وسأكتفى - بعد ذلك - بالإشارة فى المتن .

(٢٢) أدونيس ، كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل ، دار العودة ، بيروت ١٩٨٠ ، ص ١٥ ، وسأكتفى - بعد ذلك - بالإشارة فى المتن .

(٢٣) ديوان خليل حاوى ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ٢١٢ - ٢١٣ ، وسأكتفى - بعد ذلك - بالإشارة فى المتن .

(٢٤) سعدى يوسف ، قصائد أقل صمتا ، دار الفارابى ، بيروت ١٩٧٩ ، ص ٨ ، وسأكتفى - بعد ذلك - بالإشارة فى المتن .

(٢٥) أمل دنقل ، تعليق على ما حدث ، دار العودة ، بيروت ١٩٧١ ، ص ٩٢ ، وسأكتفى - بعد ذلك - بالإشارة فى المتن .

(٢٦) اللغة ، دائما ، هى أول ما يلفت الانتباه إلى الحداثة الشعرية ، وهى المدخل الذى يلح على الذهن لاكتشاف خاصيتها النوعية ، حتى فى الدراسات التقليدية لنظرية « التعبير الوجدانى » النقدية ، كدراسات موريس بورا ، راجع على سبيل المثال :
C.M. Bowra, The Creative Experiment, Macmillan, London 1967, p.2.

(٢٧) أدونيس ، زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٨ ، ص ٧١ .

(٢٨) Roman Jakobson, Closing Statement: Linguistics and Poetics, in T.A. Sebeok, Style in Language, Cambridge, Mass. MIT Press 1964, p. 356.

(٢٩) Victor Erlich, Russian Formalism, The Hague, Mouton 1965, p. 77.

(٣٠) أدونيس ، مفرد بصيغة الجمع ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٧ ، ص ١٥٣ ، وسأكتفى - بعد ذلك - بالإشارة فى المتن .

(٣١) أقصد المعنى الصوفى الذى ينطقه هذان السطران :
أغيب كثيرا/أحضر قليلا
لكى أحضر ولا أغيب . (راجع : مفرد بصيغة الجمع ، ٢٣٦) .

(٣٢) أحمد عبد المعطى حجازى ، كائنات مملكة الليل ، دار الآداب ، بيروت ١٩٧٨ ، ص ٣١ - ٣٢ ، وسأكتفى - بعد ذلك - بالإشارة فى المتن .

(٣٣) ديوان بدر شاكر السياب ، دار العودة ، بيروت ١٩٧١ ، ص ٤٥٠ .

(٣٤) راجع لصاحب هذه الدراسة : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى ، دار المعارف بالقاهرة ١٩٨٠ ، ص ٣٦١ .

(٣٥) راجع :
Dave Laing, The Marxist Theory of Art, The Harvester Press, Sussex 1978, pp. 58- 60.

(٣٦) صلاح عبد الصبور ، شجر الليل ، دار الشروق ، القاهرة ١٩٨١ ، ص ٥٩ ، وسأكتفى - بعد ذلك - بالإشارة فى المتن .

(٣٧) Irving Howe, op.cit, pp.83-96.

(٣٨) أحمد عبد المعطى حجازى : ديوان ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٣ ، ص ١١٣ وسأكتفى - بعد ذلك - بالإشارة فى المتن .

(٣٩) R. Jakobson & M Hall, Fundamentals of Language, The Hague, Mouton 1975, p. 81.

(٤٠) قارن ذلك بالتعريف التالى لجون ليونز حيث يقول :
تتضمن مـا بعد اللغة Metalanguage عادة ، الكلمات التى نستخدمها لتحديد عناصر لغة الموضوع (كلمات ، أو أصوات ، أو حروف .. الخ) والإشارة إليها ، كما تتضمن عددا بعينه من المصطلحات التى نستخدمها لوصف العلاقات بين هذه العناصر ، أى العلاقات الخاصة بكيفية تآلفها فى تشكيلات تصنع جملا وعبارات وما أشبه ذلك » . راجع :
John Lyons, Semantics, Cambridge University Press, London, 1977 Vol.I, pp. 10- 11.

(٤١) أمل دنقل ، أقوال جديدة عن حرب البسوس ، دار المستقبل العربى ، القاهرة ١٩٨٤ ، ص ١٦ ، وسأكتفى - بعد ذلك - بالإشارة فى المتن .

(٤٢) أمل دنقل ، أوراق الغرفة ٨ - الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٣ ص ٤٧ ، وراجع ص ص : ٤٩ : ٦٥ : ٦٧ .

(٤٣) Irving Howe, op. cit, p. 13.

قراءة في
ملامح الحداثة
عند
شاعرين من السبعينيات

إدوار الخراط

أبدأ بأن أضع بضع ملاحظات ، شبه منهجية ، ودون تنمية نظرية ، عما أفهمه من الحداثة . أبدأ بأن أضع إيماني بالحداثة موضع العقيدة ، لكنها عقيدة ملتبسة ، ومفتوحة ، باستمرار ، للأسئلة .

فلنسلم بداءة بأن الحداثة ليست قريناً للجدة ، أو المعاصرة ، فهي إذن ليست تاريخية وحسب . فإذا كان الجديد أو المعاصر يشير إلى الزمن ، وكان - من ثم - توصيفا تاريخيا ، فإن الحداثة تشير إلى حساسية ما ، وإلى أسلوب ما ، معاً ؛ فهي إذن تعبير عن القيمي . ومعنى ذلك أن الحداثة لا يمكن أن تنتهي ، ولا يمكن أن يتجاوزها الزمن ؛ بل - على الأصح - هي لا تدور حول محور الزمنية فحسب ، بل حول محاور أخرى . الحداثة قيمة لا تاريخية ، ولكنها غير مُستلَبة التاريخ ، بل مرتبطة به ، ومقتحمة لحدوده في الوقت نفسه .

لعل التعريف الأول للحداثة أنها نفيٌ ، وأنها نقيض نظام من التقاليد التي رسخت . ولكن هذا التعريف لن يكون كافيا إذا ما تحولت الحداثة نفسها إلى نظام آخر من التقاليد ؛ فالذي يتحول إلى تاريخ هو الذي كان جديدا ، أو الذي كان معاصرا ، وليس «الحديث» بالمعنى الذي أقصد .

الحداثة تنطوي إذن على قلق لا يريم ، دائمٍ لا يعفو عليه الزمن ؛ تنطوي على نوع من الهدم المستمر في الزمن دون أن يتحول إلى بنية ثابتة ؛ تنطوي على سُؤال مفتوح لا تأتي السنوات بإجابة عنه .

وهذه هي القيمة الإيجابية التي تنطوي على النفي وتجاوزه في نَفس واحد .

الحداثة إذن ، بهذا الفهم ، تنحاز دائما إلى أحد طرفي ثنائية مستمرة عَبْر الزمن ، بين ما هو جاهز ، مُعَد ، مُكرَّس ، شائع ، مقبول اجتماعيًا على المستوى العريض ، وما هو متمرد ، داحض ، مقلق ، هامشيّ ، يسعى إلى نظام قيميّ مستعصٍ بطبيعته على التحقق ، ومُتَعَدٍّ دائما .

لم يكن أبو نواس ، مثلا ، محدثا ، أو حديثا لمجرد أنه هدم نظام الشعر العموديّ المرتبط بتسلسل التركيب التقليدي ، من نجوى الأطلال ، إلى النسيب ، إلى الأغراض الأخرى ؛ بل هو جديث لأنه كان متمردا على مستوى أعمق ؛ لأنه اعتنق نوعا من التَمَلي بالحسّية ؛ نوعا من صوفية السُكر ، أو الخمر التي تتخطى الكأس المتعينة إلى كأس أخرى كأنها إلهية لا يمكن أن تفرغ أبدا . وليس النفّري محدثا لأنه اعتمد قصيدة النثر ، بل لأن قصيدته غير قابلة لأن تستنفد عبر الزمن كله .

ولكن هذا لا يعني انفصام الحداثة عن سياقها الاجتماعي والثقافي بالضرورة ، لأن الحداثة هي نقيض المطلق ، والمطلق جامد وثابت ونهائي ومتعالٍ . وما أعنيه هو أن الحداثة تستوعب الزمني وتجاوزه ولا تنافيه ، كما أنها تتمثل التراث - وعلى الأخص ما هو دائم الإضاءة في التراث - ولا تلغيه بالضرورة ؛ لأن

الحداثة تساؤل مستمر الوهج عن الواقع ، ودحض لهذا الواقع . فالعلاقة بين الحداثة والواقع علاقة عضوية وليست علاقة طردية ، أو انتكاسية . إنها علاقة نقيضيّة ، تتضمن الواقع ، ولا تكتفى بأن توازيه ، بل تومىء باستمرار إلى «واقع - حلم» ماثلٍ ودائم التجدد ، دائم المراوغة .

الحداثة ، بهذا الفهم ، تواجه الجمهور العريض ، عَبْر التاريخ لا خارجه ، وتتحدى نظم القيم الراسخة والسائدة فى كل العصور ، لا لإقامة نظام قيمى جديد ، بل بحثاً عن نظام قيمى - شكلى ومضمونى معا - مقذوف به - دائما - فى المستقبل ؛ نظام يُخايل الفنان التحديثى وشريكه فى عملية الخلق الفنى معاً باستمرار ، ويراوغهما باستمرار ، ويفلت من التقنين باستمرار ؛ لأنه دائما موضع شك ، ودائما موضع سؤال ، ودائما متناقض فى داخله ، ومتناقض مع إطاره الاجتماعى ، ودائما قابل للمراجعة ، بلا انتهاء إلى حل قطعى .

وبهذا المعنى لا أجد موضعا لإثارة التضاد التقليدى بين الحداثة والتراث ، أو على الأرجح بين الحداثة والتاريخ ، أو بين الحداثة والذاكرة ؛ فلا يمكن بهذا الفهم أن يوجد هذا التضاد .

إن مواقع الحساسية الحداثية تنفلت من التراث - وهى فى قلبه - لكى تتعداه ؛ كما أن الحداثة اليوم وغدا وباستمرار تحل ، فى قلبها ، تراثها القديم الحديث أبدا ، الذى يتعدى التاريخ .

وفى هذا السياق من الأفكار تصبح مسألة أن الحداثة تقليد أو اتباع للطرائق التحديثية الغربيّة ، مسألة لا مكان لها ، وتصبح إثارتها من قبيل المغالطة أو اللغو الصراح .

ومن هنا يمكن تناول خصوصية تجربة الحداثة المصرية ، والحداثة العربية بشكل أعم .

وإذا كان الحداثيون (أدونيس ، يوسف الخال ، عفيفى مطر - على سبيل المثال) قد عكفوا على بيان عقيدتهم ، نظرياً ، فلذلك أهميته بطبيعة الحال ؛ ولكن الأهم ، بل أكاد أقول الشيء المهم أولاً وأساسا ، هو إبداع الحداثيين لا تَنظُرهم ، وخَلْقهم لا بياناتهم .

وفى هذا السياق ، يجرى المسعى الفنى (والنقدى) لهذا الكاتب الذى لا يرى نفسه ناقداً بالضرورة ، بدءاً من «حيطان عالية» حتى «اختناقات العشق والصباح» .

وفى هذا السياق رأى هذا الكاتب تجارب كتاب القصة القصيرة فى السبعينيات فى مصر ، مع تسليمه بأن الحقب - العقود - الأجيال ليست أشياء مدوّرة مغلقة على ذاتها ، أى أنها ليست متشيّئة ، ولا هى موضوعات للاستهلاك والتناول بالأيدى . هذه «الأجيال» تخترقها التباينات بل التناقضات طولا وعرضاً ، ولكن ما أوقن به هو ظهور حساسية جديدة - مازلت أُرْجِع أصولها إلى الأربعينيات فى القصة والشعر كليهما - تفجرت فى الستينيات أساسا عند القصاصين ، وتأخرت فى الشعر حتى السبعينيات ، بعد غسق «أبو للو» ، وانحسار موجة ما سمى بالشعر الحر ، أو شعر التفعيلة ، واستنفادها .

تركزت حركة الحداثة فى الشعر المصرى بعد رائدها البارز محمد عفيفى مطر ، حول جماعتى « إضاءة ٧٧ » و « أصوات » وأصدقائهما .

وفى ظل مناخ السبعينيات الوخم الرازح ، بما فيه من قصد إلى التعتيم والتسطيح وابتعاث الرميم ، وبما فيه من توغل «القيم» الاستهلاكية ، وغوائل الغيبيات ، وانهيار قصور الرمال من الطموحات السياسية والاجتماعية الخاوية ، وسقوط الأمجاد الرعناء ، وتسليم الأعنة للعدوان الإمبريالى ، واللواذ فى الوقت نفسه بأطلال أوهامٍ سلفيةٍ مدمِّرة ؛ فى هذا المناخ لم تجد حركة الحداثة أمامها إلا أنْ تخوض غبار ما سمى بثورة «الماستر» . وبينما يحفزها همٌّ لاعجٌ بالالتصاق بالواقع والآنىّ ، وجدت نفسها هامشية ، ومعزولة ، ومُجهَّلة ، ولكن إيمان أصحابها مازال راسخا ينطوى على ثقة كاملة فهذا هو أنموذج الحداثيين .

وفى وقت مبكر نسبياً ظهر على قنديل وعبد الصبور منير ، وفى أوقات متراوحة انتمى إلى «إضاءة ٧٧» حلمى سالم ، ورفعت سلام الذى انشق بمجلة «كتابات» وواصل إصدارها ، وجمال القصاص ، وماجد يوسف ، وحسن طِلِب ، ومحمود نسيم ، ومحمد خلاف ، وأمجد ريان ؛ وإلى حركة «أصوات» : أحمد طه ، وعبد المقصود عبد الكريم ، وعبد المنعم رمضان ، ومحمد عيد ، ومحمد سليمان ؛ وكان من أصدقاء الحركتين وليد منير ، ومحمد بدوى ، وشعبان يوسف ، وأسامه مهران ، وأحمد الحوق ، وحسين حمودة ومن رصفائهما شعراء العامية محمد كشيك ، وعمر الصاوى ، ورجب الصاوى ، وعبد الدايم الشاذلى ، ومحمد زكى ، وبهاء جاهين ، وأشرف عامر ، وغيرهم من الشعراء الذين قد تكون أسماؤهم غابت عنى ، من هذا الجيل ؛ فما أصعب تقصى آثارهم !

فى هذه القراءة أتناول شيئا من ملامح الحداثة عند حلمى سالم ، وماجد يوسف ؛ وليس فى هذا الاختيار حُكم قيمى على أى نحو من الأنحاء ، وإنما هى مقدمة ، فقط ، لقراءة مطوّلة عن هذه الحركة الواعدة ببدء عصر شعر الحداثة فى مصر .

حلمى سالم شاعر الثنائية غير المحلولة

لا أظن أن أية قراءة لشعر حلمى سالم يمكن أن تهمل إشارة

- مهما كانت عابرة - إلى «إضاءة ٧٧» ؛ فهو لا ينتمى إليها فحسب ، بل هو أحد مؤسسيها ، ومنظِّريها أيضاً .

فى العدد الأول ، الذى أصدرته هذه «المجلة - الجماعة - الحركة» فى يوليو ١٩٧٧ ، نجد برنامجا واضح المعالم ، بل أحيانا قاطع الحدود ، إلى درجة لعلها أكثر حدة مما يتطلب الأمر :

«تنطلق إضاءة ٧٧ من مفهوم للفن يتجاهل - بدايةً - تلك الخرافة الساقطة : الشكل والمضمون . إن الفن فى هذا المفهوم ، إدراك جمالى للواقع ، لا يعكسه عكسا آليا ، بل يخلق بطرائق التعبير المجازى موازاةً رمزية لهذا الواقع ؛ فهو إذن ، موقف وتشكيله ؛ موقف من العالم وتشكيل لهذا الموقف ، يفصح عن طبيعته النفسية والفكرية والطبقية . إن أى جهد لغوى لا يصبح - فى هذا المفهوم - ترفاً أو تعالياً منفصلا ؛ فاللغة - تلك التى تجسد الحاجة والتطور الاجتماعيين - هى عماد الكتابة ، أى عماد تشكيل موقف الفنان من الواقع الطبيعى والاجتماعى» .

ثم نجد فى العدد الثانى ، ديسمبر ١٩٧٧ هذا النص ، عكوفا من «إضاءة ٧٧» على مسألة اللغة :

«إن اللغة - بما هى كائن اجتماعى - هى أداتنا الفنية الخاصة . وعلينا أن نعمد إلى تفجير الإمكانيات اللا نهائية لها ، من خلال كشف الطواعية الجمالية للكلمات ، وامتلاك ناصيتها . وهى طواعية تنظر إلى هذه الكلمات أو المفردات اللغوية على أنها كائنات قابلة فنياً ، لأن تنتظم فى سياق من العلاقات الجمالية ، تتفاعل وتتناغم فيه مستوياتها الثلاثة الرئيسية : الكلمة بوصفها جرساً موسيقياً ، والكلمة بوصفها دلالةً اجتماعية ، والكلمة بوصفها قابلية تشكيلية أو تركيبية» .

وفيما بعد :

«. . إن هذا المفهوم - مفهوم الشعر عند إضاءة ٧٧ - لن يستقيم إلا باعتبار اللغة ، كأداة ، ذات طبيعة نوعية خاصة ، وباعتبار أن العمل الفنى - كواقع ، وليس تصويرا لواقع - له قوانين نوعية مستقلة» .

على أن هذه النصوص النظرية التى تمثل عقيدة حلمى سالم الشعرية ، هو وإضاءة ٧٧ ، لا أظنها ستكون فى غُنية عن أن تُستكمَل بنص لم يشترك فى كتابته حلمى سالم ، فيما أظن ، وقد جاء النص فى العدد الثامن ، أكتوبر ١٩٨٢ ، حين كان شاعرنا فى بيروت ، ولكنه نص له أهميته :

« بالشعر - ممتزجا بالأساطير - كان وعى الإنسان الأول بالوجود ؛ وما زال للشعر نفس دوره وفعالياته الأساسية فى تقدم الوعى الإنسانى . . إن ارتباط الوعى بزمنه التاريخى ، وتشكله فى عالم اللحظة الحاضرة والمكان الحالى ، يجعلنا نركز على زمنية فعلنا الشعرى وآنيَّته فى الوقت نفسه ؛ فنحن داخل الزمن ، ولسنا خارجه » . . إلى آخره .

لا تريد هذه القراءة لشعر حلمى سالم فى « الأبيض المتوسط » أن تخوض عباب المناقشة النظرية لهذه العقيدة الشعرية ، ولا أن تفحص طويلا عن الاجتهاد النقدى الدءوب ، وردود الفعل التى أثارها هذا الاجتهاد ، والتى ظهرت على صفحات « إضاءة ٧٧ » نفسها . وإنما تريد فقط - الآن - أن تضع هذا الفَرْشَ النظرى لحساسية شعرية سنرى كيف يكون هو نفسه ، هذا المهم بما هو الشعر ، ما هو الفن ، وما علاقته « بالواقع » ، خبرة شعرية ، تجربة شعرية ، ومعاناة شعرية ، وهو نفسه سيكون المضمون الشعرى - مهما غضب حلمى سالم علىّ إذا استخدمت هذا المصطلح - أو المحتوى ، أو الموقف ، حسب الاصطلاح الذى يرضيه . فلا شك أن المصطلح ، أياً كان ، لا يعنى ، بالضرورة ، وفى كل الأحوال ، طرحاً مغلوطا للقضية . ولا شك أننا فى غُنْية - تماما - عن أن نعود لنؤكد من جديد أن استخدام المصطلح ليس إلا مجرد أداة ، أو حيلة نقدية - حيلة بالمعنى الجيد - لا شأن لها بحكاية الوحدة الجدلية فى القصيدة ، أو علاقة الموقف بالتشكيل ، إذا شئت ، أو بتضافر العلاقات الجمالية البنائية والعلاقات الاجتماعية والواقعية . . إلى آخر هذه المسألة المشهورة جدا . أظن أننا عندما نقرأ الفن يمكن ألا نهيب اقتطاع الجزئى من الظاهرة ، ما دمنا نصدر عن كلية الظاهرة نفسها .

« الأبيض المتوسط » هو الديوان الرابع لحلمى سالم ؛ فبعد اشتراكه مع رفعت سلام فى « الغربة والانتظار » ١٩٧٢ ، أصدر « حبيبتى مزروعة فى دماء الأرض » ١٩٧٤ ، و « دهاليزى » ١٩٧٧ ، و « سكندريا يكون الألم » ١٩٨١ . وأول قصائد هذا الكتاب كتبت فى أبريل ١٩٧٥ ، وآخرها فى أغسطس ١٩٨٠ ، فيما عدا القصيدة الأخيرة التى كتبت فى بيروت ١٩٨٢ . فالمرجع الاجتماعى والسياسى لها - إذن - ماثل للأذهان ، بل ماثل فى

هذا الشعر مثولا قويا ، من البداية إلى النهاية ؛ فقد كانت هذه الحقبة ، كما قلت فى موقع آخر ، هى « حقبة هزيمة الآمال الكبيرة ، وعقابيل تمزّق الذات الجماعية عقب انحسار هذه الآمال ، والتضاد الجارح بين الشعارات المجلجلة والتحقيقات المحدودة والمشروطة ، واقتحام القيم الاستهلاكية ، وأزمة الهوية المصرية ، وازدواجية سلم القيم القائمة على كل المستويات » ، إلى آخر الصورة . وفى إطار هذا المرجع تأتى الإيماءات أحيانا ، والهتافات أحيانا ، مستخفية تحت دوال شاملة ومُعَمَّاةٍ طورا ، أو سافرة مباشرة طورا آخر ، ولكنها ملحة وضاغطة فى كل الأحيان .

***

منذ أول قصيدة فى « الأبيض المتوسط » (وإن كان ترتيبها التاريخى ليس هو الأول) بعنوان « بزوغ » ، على صغر القصيدة ، وبساطتها النسبية ، يمكننا نحن أيضا ، أن نلمح بزوغ قسمات أساسية فى الخبرة الشعرية عند حلمى سالم . والقصيدة قصيرة جدا ، فاسمحوا لى أن أوردها ، كاملة :

حنجرةٌ فى الميدان يصبحون
ترش النوافير باللبان والمسك والليمون
جسمين عاريين
جسم الفتاةِ طيِّعٌ كليم
جسم الفتى طيِّعٌ كليم
يتلاصقان
يتداخلان
يتسامقان
بحجم الميدان يصبحان .
الكائن الذى لا يختفى ولا يبين
مهيمن على نوافذ الحضور والاغتياط
هو الكائن - السراط .
يرشقونَ فى تداخل الجسمين وردا
يتجمعون
يتراقصون
فى بهجة البدنِ المُصفّى يركعون
ويُسَبِّحون
يتجردون
يتلاصقون
نار وأغنية وليمون .

* *

صار الميدان جسداً يدخل جسدا
إن لغةً تكونت
إن شعباً ابتدا .

لا أريد أن أثقل على هذه القصيدة القصيرة والجميلة بأكثر ما تحتمل . ولكنى أقرأ فيها - على الفور - ملمحين أساسيين فى حساسية حلمى سالم . هنا نجد التيار الشبقى الذى يلوِّن ، بل يكوِّن ، جل مفرداته ولبناته الشعرية يتجاور (ولكنه لا يتحاور) مع التيار أو الهم الاجتماعى الذى ما يفتأ يلح على الشاعر ويفرض نفسه عليه فى قصيدة تلو قصيدة ، بغير هوادة .

هذه الثنائية الأساسية ، إذن ، يمكن أن تراها على أكثر من مستوى : على مستوى أول ، بين التركيبة الجسدية الحسية من ناحية والتركيبة الجمعية من ناحية أخرى . وعلى مستوى ثان فى داخل التركيبة الجسدية نفسها : جسم الفتاة . . وجسم الفتى . . والرقصة التى تدور . دائما مثناة ، بينهما . وعلى مستوى ثالث فى بناء القصيدة نفسه ، بين الأبيات الطويلة نسبيا ولتكن أ ، والأبيات القصيرة جدا التى يتكون كل بيت منها من كلمة واحدة ، ولتكن ب ، وعلى ترتيب واضح نراه على النسق التالى :

أب أب أب أ

هكذا ، بصرامةٍ تكاد تكون مطلقة ، وإن كانتْ فيها تنويعات يسيرة جدا . وسوف نجد هذا النوع من « المعمار » ، فى معظم قصائد الكتاب ، سائدا ، وواضحا ، بل يكاد يكون أحيانا مسرفاً فى خضوعه لهذه « المعمارية » حتى توشك أن تكون صماء ، مصمتة ، وإن كانت تصل - فى أحيان كثيرة - إلى نوع من التوازن ، والرشاقة أيضا .

سوف أقترح الآن ، ومنذ البداية ، أن الثنائية هنا - وفى الكتاب كله على وجه التقريب - تظل غير محلولة ؛ وأنه حتى عندما تصل الخبرة الشعرية إلى طرح صيغة جماعية ، فإنها تطرحها كإحدى كفتى ميزان ؛ كطرف فى مثنى ؛ بل إن الصيغة الجمعية نفسها تنشق دائما شقين . انظر إلى نهاية هذه القصيدة : صار الميدان جسدا يدخل جسدا ، إن لغة تكونت (من جانب) إن شعبا ابتدا (من جانب آخر) . لم يصبح الجسدان جسدا واحدا يتجاوز شقيه ، ولم تجد اللغة شعبها ، ولا الشعب لغته ، بل ظلا مشقوقين ، منفصلين ، فى توتر مشدود . ليس فى هذه القراءة إدانة ، وليس هنا ، من ثم ، حكم خلقى . أريد فقط أن أضع هذه القراءة أمامكم ، لكى نعود إليها مرة بعد مرة ، فلعل هذا الاقتراح مما يضىء لنا هذه الخبرة الشعرية .

وإذا كان مما يسهم فى هذه الإضاءة أن أشير الآن مجرد إشارة إلى دوال أساسية فى هذه الخبرة ، مثل « النخل » ، أو اللغة « (اللغة فى داخل اللغة - « إن لغة تكونت ») ، و « الكائن السراط » و « الليمون » ، فإنما أفعل ذلك لكى أعود إليه بتفصيل أكبر قليلا فى سباق من هذه القراءة .

ومن الواضح أن فك الشفرة الشعرية لا يعنى بالضرورة استهلاكها ، وانتهاك مغاليقها ، تماما . المفروض أن يحمل التشكيل الشعرى عن طريق شفرته ، من بين طرائق أخرى ، شحنة من الدلالات لا تفض أختامها مرة واحدة ونهائيا أبدا ، بل أزعم أنه إذا أمكن فك الشفرة الشعرية تماما لما كانت - من الأصل - شعرا ، بل شيئا آخر . ولكن سبر غور الدلالة ، إلى حد ما على الأقل ، قد يكون فيه إضاءة لموقع الشعر كله من ساحة الدلالات المتشابكة فى الوجود المتشابك .

وتأتى قصيدة « يفعل السماء » المكتوبة فى أغسطس ١٩٧٥ لتؤكد ثنائية الخبرة الشعرية مرة أخرى وعلى مستوى آخر . فنحن هنا بمحضر حوارية بين جسم الفتى وجسم الفتاة ، دون أن يُعطيا هذه التسمية الصريحة ، وإذا كانت دالة « الماء » ، وهى أساسية فى حساسية هذا الشاعر ، لم تبرز إلا هونا واستخفاء فى قصيدة « بزوغ » : (ترش النوافيرُ . . جسمين عاريين) ، فإنها هنا موجة مخامرة ، تصعد وتهبط ، من السحاب والبحر والمد ودفقة الدماء ، وتواجه فى العلاقة الثنائية نفسها ، نقيضا أو مضادا أو وجها مقابلا ، قوامه العشب والأرض والثمار والحقول والبقول . الثنائية هنا بين البحر وهطول المطر من جهة ، والصهد وشقوق الأرض من جهة أخرى . هذا القاموس الصغير كله ، المكون من صفحتين متقابلتين . هو قاموس هذه القصيدة .

ومن الأمور الواضحة كل الوضوح ، ذات الدلالة عبر الكتاب كله ، أن المبدأ الذكورى هنا هو البحر والماء والسحاب ، وهو فى الوقت نفسه مبدأ الاقتحام والمبادرة والصعود والهجوم أيضا . أما الطرف الآخر من المثنى فهو المبدأ الأنثوى الذى قد يحتمل طبقة أخرى من الدلالة ، بالإضافة إلى الأرض والثمر ، والمخصب ، والخصيب ، والتلقى السلبى . هل سنجد ، مرة بعد مرة ، إيحاء بالوطن ، ومصر ، والجماهير (أيا كانت فجاجة المقابلة سعيا وراء استخفاء الإيحاء) ؟ وهل نجد ، باستمرار ، حساً بالمرارة والغضب والشجن ، إذ يضع الشاعر ظلالا من السلبية والانتظار بل الهمود - على الرغم من الخصوبة وشحنة البهجة الكامنة - فى هذه الطبقة من الدلالة ؟

مرة أخرى نجد الشاعر غير قادر على مقاومة التقرير - كما لم يستطع أن يقاومه فى نهاية « بزوغ » - فى نهاية هذه القصيدة : « والانعتاق راية لأهلى/والمد يكتب الآن تاريخا جديدا لشارق/ على هذه المدائن الساطعة/ويفعل السماء » - كأنه يرى التفاؤل ضرورة عقيدية ، سواء كان ذلك فى سياق عقيدته الشعرية ، أو عقيدته على الإطلاق . والتفاؤل دائما مريح ، وتأكيد الفرح بالمستقبل عندما يُقرِّر ، هكذا ، يصبح منتهياً ومغلقا ، بل يمكن أن يكون سداً فى وجه المستقبل الذى هو دائما احتمالى ، أو على الأقل احتمالى الوجوه والأشكال . على أن السؤال الأهم هنا ، هو ضرورة هذا المقطع الأخير من ناحية منطق القصيدة الداخلى نفسه . هل هو يحل الثنائية ؟ هل هو حل حقيقى للمشكلة الفنية ؟ هل نجرب أن تقرأ القصيدة من غير مقطعها الأخير ؟ ألا نرى على الفور إمكانية بل أكاد أقول ضرورة الاستغناء عن هذا المقطع ، ومدى ما تكسبه القصيدة عندئذ ؟ هذه القصيدة تكاد تكون معجونة بالحس الشبقى ؛ وافتتان الشاعر بالمفردات الأنثوية بل أكثر من هذا أن إضفاءه حسية الأنوثة المتجسدة على شق كامل من خبرته ، هو قسمة أساسية من قسمات عمله الفنى .

قبل أن أفرغ من هذه القصيدة أشير بسرعة إلى طراز التشكيل المعمارى نفسه ، وفقا لمصطلح الشاعر الناقد نفسه ، حيث تتراوح الفقرات ذات الجمل الطويلة نسبيا مع الفقرات ذات النغمة المرقصة المتلاحقة الإيقاع ، فى نسق أكثر تنويعا وأدق تعقيدا ، ولكنه ما زال هو النسق الازدواجى النبرة :

(أ) موج السماء شارق
(ب) الساحر الغامق الموشى . .

هذه قصيدة قوية الأسر ، نغمها مضروب ، أو مدقوق على المقامات العالية - إن صح هذا التعبير ، والصور المتلاحقة العنيفة الوهج ، مرتبطة على فجاءتها وكسرها للمألوف ، مرتبطة بحبل داخلى متين الضفر ووثيق الوشائج ، وإن كان يرتخى فى مقطع غنة الغناء ويكاد ينحل .

***

أما قصيدة « مرثية الفضاء ونخيله » فهى - فى قراءتى - من أجمل قصائد الكتاب وأصفاها ، وأكثرها حرية ، ربما لأنها تقع على شفا هذا الغموض الشفاف ، أو يخامرها نور معتم رقيق ، بحيث يصعب عندى أن تختزل إلى تأويل قريب . الدوال هنا غنية بأكثر من طبقة من الدلالة ؛ وليس فيها تقحم المعنى النائى . فما هذه العصافير التى تحط عند بزوغ الجراح ؟ كأنها أحزان - أو أشواق موجعة - خفيفة الوزن حقا ، ولكنها ليست زهيدة أو بخسة . ومن المخاطبة التى يسألها الشاعر إن كانت نبضة الشك فى اليقين فى مستوى ما ؟ لا أظن إلا أنها المخاطبة نفسها التى يتجه إليها الشاعر - فى كل شعره - بالنجوى ، وبالسؤال ، وبالاتهام ، وبالحب ، وبالألم ، وبالتحريض أيضا والاستنفار . هى من خيول حبه التى تطوف فى العروق ، الكائن الأنثوى الخصيب ، الذى يقوم فى الشعر هنا مقام أرض الوطن الممتهنة والمعشوقة والمثيرة للشبق والغضب . ومن المسجَّى - فى جمال الاستشهاد ربما ؟ الجميل فى الفجيعة ؟ الفارس الذى أطلق

كالمجامر فى لُجة المستحيل ؟ أأحتاج إلى أن أقول إن الشعر الحق يتأبى حتى على هذا النوع من التأويل ؟ وأن كفايته فى إيمائه الذى يدرك مباشرة ، ولا معنى لأن يفهم ، فيحدَّد بالتالى بكل معانى التحديد من الجفاف ومن الضيق ؟

ولعل من أسباب فعالية هذه القصيدة أنها من قصائد الشاعر القلائل التى لم يخضع فيها لقانون من المعمار خارجى ومفروض ؛ أى لفكرة التشكيل المستحوذة عليه ، سواء كان ذلك بحق الشعر الداخلى نفسه أو بقهر شهوة البناء ، أيا كان ثمن البناء . تنتهى القصيدة بنغمة رثاء رقيق - ونادرا ما يرق فى شعر حلمى سالم :

حروف بارزة على النخيل :
لملمى غناءك الموجّعا
لن يرجع الزمان ما ضيّعا

فلعل السياق يسعفنا على أن نتعرف دالة النخيل فى هذا الشعر كله ؛ فهى متكررة كأنها من أعمدة الخبرة الشعرية كلها . ولعل هذا البيت نفسه « حروف بارزة على النخيل » هو أقرب الأبيات إلى الدلالة ، وأوضحها إفصاحا . فهل النخلة هى نصب الكتابة نفسه ، وتمثال الشعر ، وثبات الكلمة وسموقها ؟ فى قصيدة « ش ع ر » : « الشجرة التى تجذرت فىّ . . غابتى تفتح النخل جثمانا . . يستحيل سؤالا : أكتب أو لا أكتب ؟ » . هنا أيضا إفصاح قاطع ، تقريبا . فإذا سمعنا فى هذه القصيدة أيضا أن « هذه الشجرة قسمت جيعى ، كأننى انفتقت عن ضدين توأمين » ، كان فى هذا مصداق الثنائية والانقسام التى هى خصيصة هذا الشعر كله ، ومصداق وعى الشاعر به وعيا لا عجاً وماثلا طوال الوقت . وهو يقول : « نخلة ينحل جسمى . . والنخيل يستحيل ليلا - وليلى مُركّب على شكل كون ضبابى . . وكونى مهندس على استقامة البدن » . من ميزات هذا الشعر أنه واع بنفسه وعياً يكاد يكون كاملا . هو أيضا نقد لنفسه يكاد يكون نقدا كاملا . اسمعه يقول : « إذا بنخلة بقظانة تشدنى . . صوب سكة البحر أم صوب سكة الصحراء ؟ » . هذا الشد المتوتر الدائم بين شقى الثنائية لا يكاد يبرره فنياً إلا أنه ماثل فنيا ، وفى بؤرة الوعى به . فى قصيدة « وجوه على قنديل ومرآته » نسمعه : « فى حشاى نخل وينبوع ، سبيل للقادمين » . وسوف نسمعه فى قصيدة فينا يقول : « أسماك عظيمة تقول : /نخيل يطرد العاشقين/ويحضن الطحلب السرى والسارقين/نخيل مؤهل لرشقة الراشقين » . هنا ، ربما ، تتعقد الدلالة وتتكاثف ، ولعلها تعتكر وتعشى أيضا . ولكن لا يمكن أن يكون هذا سؤالا عن الشعر نفسه - والشعر عند حلمى سالم تجربة حياة لا تجربة كتابة ؛ وهذا واضح جداً - ألا يحتمل أن يكون فى حكم الأسماك العظيمة ما يشى بأن غسق أبوللو قد انحسر تماماً ؟ وأن الشعر قد صار بالضرورة خشناً وآثماً - من زاوية - وضحية أيضا ؟

أظن أن قضية الجدل بين الشعر والناس هى خبرة القصيدة التالية «وجوه على قنديل ومرآته» ، بل هى أيضا قضية القصائد الثلاث التالية جميعا : «الصعود إلى المبتدأ الأبيض» ، «ودجى سيد سعيد وغسقه» ، «وش ع ر» . ويتراوح هذا الهم الشعبى فى هذا الفلك المتقارب من القصائد ، كأن الشاعر لا ينى يسأل نفسه سؤالاً مؤرقاً وممضا وغير محلول : ماذا أفعل لشعبى ، بالشعر الذى أفعله ؟

فى قراءتى لـ «وجوه على قنديل ومرآته» شعر ، حقا ، ولكنه شعر مختنق ، ومعتكر ، لم يستطع فى ظنى أن يتحقق تماماً ، أو أن يكتمل . أما أنا فأجنح كثيراً إلى الانضواء تحت أسطورة «الكمال» فى العمل الفنى ، واستوحى هذا من تراث عربى وغير عربى . وللكمال - إذا حدث وعندما يحدث - حقيقة فريدة بلا شك ، ولكنى أسأل أيضا : هل هناك حقا هذا الكمال النهائى ؟ كأنه سعى ، محكوم عليه بالإحباط دائما ، نحو مُثُل كهف أفلاطون العتيق ؟ أليس فى الجيشان والتقلب والوقوع فى مهاوى التعثر والنقص والسعى نحو إدراك التمزق والانشقاق والصراع قيمة كبرى أيضا ؟

هذا النوع من الشعر يثير عندى هذا السؤال النقدى الذى أعترف أننى لا أملك عنه إجابة ؟ ولعل هناك أغلوطة منطقية فى طرحه بهذا الشكل نفسه ، فلعل التفتت والانكسار والتوتر لا يتحقق - فنياً - إلا بوحدة ما ، واتساق ما ، وهارمونية ما ، على مستوى الصنعة والإلهام معا .

على أى حال هذه القصيدة الطويلة تشكو من قلقلة كل قصائد حلمى سالم الطويلة ، وقلقها وتراكبها وانداحها . لعل نجاحه المرموق - حتى الآن - قد ثبت فى قصار قصائده فحسب ، وفى فقرات يمكن أن تعد قصائد ، بحقها ، فى تضاعيف طوال قصائده .

الملاحظات التى أسوقها على هذه القصيدة هى ، على التوالى :

١ - المقاطع التى - تلتزم غنة الغناء كما لو كانت مفروضة عليها ، تسقط فى الخفة والتزيد والفضول أو الحشو ، كيفما شئت . مثلا : «كومة من النخيل كفنتنى وأنشدت عند بابى : يا كحيل العين/يا طرى السن/يا جلى الحسن/ اخرج وكن . . » أنجرب أن نقرأها كما يلى : «كومة من النخيل كفنتنى وأنشدت : اخرج وكن» ؟ ونوازن ، فنعرف على الفور كيف يمكن أن تكون الكثافة والقوة والفعالية فى

هذا المقطع وحده . طبعا أنا أستميحكم معذرة ، فلعله ليس من حق أى أحد أن يكتب شعر شاعر من جديد ؛ وليس هذا مقصدى ؛ وإنما هو مثال أو اقتراح يصور ما أعنى .

٢ - فى القصيدة عنوان فرعى هو : «سيريالية النخلة» . وبغض النظر الآن عن المقطع الشعرى الذى يأتى تحت هذا العنوان ، فإن عمل حلمى سالم الشعرى فيه بلا شك ظلال سيريالية ، وإن كنت أشك فى سلامة استخدام هذا المصطلح ، فى هذا السياق ، شكاً كبيراً . ولكن من الشائق أن نسمع حلمى سالم الناقد أيضاً ، فى العدد العاشر من «إضاءة ٧٧» ابريل ١٩٨٣ ، وفى مقاله بعنوان : «شكل الشعر ، شكل المجتمع» ، يقول :

«فى جملة نقول : إن التجربة الشعرية الصوفية - فى وجهها النثرى خاصة - كانت أول منطقة سيريالية فى التاريخ العربى ، سبقت ظهور السيريالية الغربية الحديثة بما يزيد عن عشرة قرون كاملة» .

هنا يتأكد شكى فى استخدام هذا المصطلح ، فى هذا السياق . لكن قضية المصطلح الغربى - كما نعرف - طويلة جدا ، ولا متسع لها الآن . أما استلهام هذه التجربة الشعرية الصوفية فى شعر حلمى سالم وجماعة «إضاءة ٧٧» ، وعلى الأخص عند شعراء جماعة «أصوات» ، فهو من أهم مصادر هذا الشعر ومن أهم منجزاته أيضا . إن قصيدة «دهاليزى» الطويلة كلها - مثلا - استلهام ناجح - عند حلمى سالم - لهذا الينبوع الثر . وفى هذا الكتاب وحده «الأبيض المتوسط» أكثر من دليل على هذا الاستلهام .

٣ - «الصحراء صارت بمستوى حنجرق/حينما كنت فى صباى أعبث بالفيزياء/أحط فى مكان السماء غابة مدببة/أحط فى مكان القرى سحابة/» ، إلى آخره . هذا شاعر مهموم بشعره ، وبالشعر ، واع جدا بهذا الهم ، فهو لا يزال يعبث بالفيزياء ، بل هذا هو تكنيكه الأساسى ، أو حيلته الفنية الأساسية . وهو من غير شك إجراء سيريالى أصلا . ولكنى أظلم الشاعر حقا لو تصورت أنه مجرد إجراء . هو فى تصورى رؤية للعالم أيضا ، وتشكيل له - إذا أحببت - فى الوقت نفسه . وهو يعود ، مرة أخرى وأخرى ، إلى تلك الثنائية التى تكاد تكون هى تكوين الشاعر : «ماديا فى المعنوى الدفين/حريقة فى الماء» ، وهكذا . ومن ثم فإن العبث بالفيزياء هو تشكيل أو إعادة تشكيل ، وفقاً لمنطق داخلى سائد ومتسق مع ذاته ، أعنى به منطق الازدواجية التى يراها الشاعر ويعانيها فى نفسه وفى عالمه الحسى والاجتماعى والفيزيقى فإننى أعنى هذه حدود هذا العالم ، فليس لهذا العالم - بوضوح سافر - بعد ميتافيزيقى أبداً ، حتى مسألة : كن ويكون ، أو سؤاله مستعيراً صرخةهاملت الشهيرة : «أكون أو لا أكون» ، كلها أسئلة بلاغية ، وكلها إجابات على الصعيد الاجتماعى أو الحسى أو الشعرى أو - فى النهاية - على تقاطع من هذه الأصعدة بعضها أو كلها . الحس الميتافيزيقى فى هذا الشعر منفى أو على الأقل مفتقد تماماً . هل يؤدى ذلك بالضرورة إلى تضييق رقعة الخبرة الشعرية ؟ ومحدوديتها ؟ ليس فى هذا السؤال ، مرة أخرى ، إدانة ما ، أوحكم ما ، ولعل فيه - مع ذلك - تمنياً ، وتطلعا بعيد الأفق .

فى هذه القصيدة مع ذلك أنفاس الشعر : «مرآة تهشمت على نيل/وندف/من وجه/نبيل» لكننا لا نكاد نتنسمها حتى تضيع فى القلقلة التركيبية ، والصياغات الناتئة ، وتقلب القصيدة وتمزقها .

* * *

قصيدة العنوان «الصعود إلى المبتدأ الأبيض المتوسط» محيرة أيضا ، ومقلقلة . هذه قصيدة ، أو موقف سياسى - اجتماعى شديد الوضوح ، فى تشكيل شعرى - على الرغم مما يبدو فيه من تحديثية مسرفة أحياناً - شديد الوضوح أيضا . . هذا الوضوح مغلف بغلاف شفيف جداً ، مما يسميه حلمى سالم بطرائق التعبير المجازى . لكن القصد المبيت لاستخدام هذه الطرائق - حتى حد الابتذال أحياناً ، والاستهلاك أحياناً - يهزم القصد نفسه . قرأت فى القصيدة أيضا ، عمداً محسوباً إلى الإغراب ، بوهم الوصول إلى هدف صعب هو هدف المجاز . فهى قصيدة مُعقلنة جداً - إن صح التعبير - بالرغم من الومضات الشعرية الباهرة ، هنا أو هناك . فهذا الكاتب شاعر ، فى النهاية ، حتى لو كان على الرغم منه .

ليس العيب ، فى ظنى ، فى الموقف السياسى ، فالمهم هنا هو التخلق الشعرى للموقف أيا ما كان من أمر هذا الموقف . وليس العيب ، فى ظنى أيضا ، فى الطرائق التحديثية جداً ، بذاتها ، من نوع استخدام الأرقام والتواريخ مثل : «هل أركض غامضاً فذاً :/١٦ - ٦ - ١٩٥١/خيط بين الأسطورة والسكين» . ثم نعرف من تهميش على القصيدة أن هذا تاريخ ميلاد الشاعر . أو من نوع : «ثم أخذت زاوية ملائمة :/هوية رقم ١٩١٤٢/مفتتة على أسفلت الطريق/معلقة على برج نحيل» . . وغيرها وغيرها . وإنما السؤال الحيوى هو : هل تحقق للقصيدة بحق تشكيل أصلاً ؟ أم ظلت مزقا ، بعضها لامع وبعضها حار ،

ولكنها مزق متجاورة ؟ ثم إن هناك عيباً لا يغتفر ، ولا يمكن أن يغتفر ، بل هو تدمير للقصيدة فى نهاية الأمر ، يتمثل فى استخدام الكلمات الفلسفية دون أن يكون لها أدنى دلالة شعرية : «ترنسند نتاليزم» . . «والنيرفانا» . هنا مزلق من أخطر مزالق الشعر الحديث . ليس فى القصيدة مايومىء ، ولو من بعيد إلى المفارقة أو التعالى الفلسفى بأى من صور تطوره فى الفكر الغربى ، لا الحقائق الكلية بشكل مطلق والضرورية بشكل مطلق ، ولا العلاقات الأبدية المستقلة عن اشتباك الحوادث وارتباطها ، مجردة عن شروط المكان والزمان ، ولا الجواهر الثابتة والحقائق المطلقة القائمة بذاتها ، ولا المتعالى عن كل المقولات ، القبلى عن كل تجربة ، حتى عن كل مبدأ ميتافيزيقى ، وهكذا . والنيرفانا ليست مجرد العدمية - ويبدو أنه المقصود من هذا الشعر - بل هى عقيدة كاملة ، وميتافيزيقا كاملة ومعقدة . أيسمح باستخدام هذه الكلمات لتدل على معان قريبة جداً وسهلة جداً ، كما يظهر أنه المقصود هنا ؟ وهى كلمات مع ذلك تأتى فى سياق العنوانات للمقاطع ، فليست فقط مجرد فضول ، بل هى اقتسام وتشويه .

فى هذه القصيدة أيضاً تكرار من لوازم حلمى سالم التى أظنه ينبغى أن يعكف عليها حقا ، وينخلها ويمحص ضرورتها . التكرار تكنيك يمكن أن يكون فعالاً ومعبراً ، ويمكن أن يصبح مجرد لغو . هل اقترح على الشاعر أن يصيخ أكثر لصوت إلهامه الداخلى الذى يأتيه - بما يشبه أن يكون عفوياً وإن كان غير ذلك - بدلاً من أن يفرض ما يسميه القوانين الخاصة للقصيدة فرضاً خارجياً ؟ .

* * *

أظن أن سياق الحديث يدعونى الآن إلى تناول اللغة عند هذا الشاعر بشقيها : أولاً - دالة «اللغة» فى داخل اللغة ، وثانياً - ملامح قاموس الشاعر ، أى لغته الخاصة .

نحن نذكر نهاية قصيدته الأولى بزوغ : «إن لغة تكونت/إن شعباً ابتدأ» . ومنذ هذه البداية نستشعر أن دالة اللغة هنا تتجاوز المصطلح عليه إلى ما يمكن أن نراه اللغة - الفعل . ليست اللغة هنا ، قطعاً ، مجرد كلماتها ، ولا حتى سياقها الاجتماعى ، ولا علاقاتها الداخلية ، بل هى ، فى ظنى ، فعل . وهى ليست فعلاً شعرياً فحسب ، بل هى ، بما أنها فعل شعرى ، فعل اجتماعى ؛ فليس طبعاً ثم فعل فى فراغ . وعقيدة الشاعر كلها - وجماعته - بل ربما كانت عقيدة الشعر الحديث كله ، هى أن اللغة فعل اجتماعى ، ليس بديلاً عن مظاهر الفعل الاجتماعى الأخرى - كما هو واضح - ولكنها ، على الأقل ، جزء من هذا الفعل . ولست بصدد مناقشة هذه العقيدة الآن ؛ فلعلها أدخل فى سياق الرومانتيكية السياسية إن صح التعبير . ولكن لعل فيها أيضاً جانباً من السلامة على مستوى أبعد وأشمل وأعقد مما يبدو . ولكن ربما كان المهم أن نتقصى هذه الدلالة ، إن صحت قراءتى ، فى هذا الشعر .

* * *

فى القصيدة التى نحن بصددها ، نقرأ : أراقب : / شجرة صادمة ورواغة ، مربوطة فى بطاقتى الشخصية/هذه اللغة المضادة - العلم/أتساءل : هل هذه اللغة الصعادة - صعادة ؟ . ولابد أن نذكر أن العلم كان قتيلا فى القصيدة ، وأنه سوف يتمزق ، مزقة فى «الدقى» ، ومزقة على مائدة فى خيمة على الطريق الصحراوى . وسوف نقرأ فى «ش ع ر» (سمعتنى أقول فى مسيرى : أهذه الأرض لغة جديدة ؟ ثم تأتى على الفور ثنائيته التى لا تريم ولا تتحلحل : أنت منذور لطعنتين/: طعنة العشق والكلام) . أما نحن فقد عرفنا أن العشق نفسه منشق على نفسه : «حامل رصاصة فعلية ستشطر الواحد الكمال شطرتين : عاشقاً ومعشوقاً» . وحتى اللغة - الفعل ، أو اللغة باعتبارها فعلا ، مازالت مقسومة قسمين ، أو منشقة فى طريقين : «سمعتنى أضيع فى سؤالى : أكتب أولاً أكتب ؟ ومازالت الكلمة المفتاح هنا معى : أضيع فى سؤالى . . لا أجد طريقاً واحداً . . لا أحل الثنائية .

هذا من ناحية .

أما قسمات قاموس الشاعر نفسه ، (ولا انفصام لها ، طبعا عن رؤيته ، لا حاجة بى أن أعود فأذكّر) فيمكن أن نراها كما يلى :

١ - ما يسميه هو طواعيه اللغة . فعلى أنه يمتح من لغة التراث ومن رؤاه بالتالى فإنه لا يتردد فى أن يستخدم العامية المصرية . ومن الممكن أن نناقش مشروعية هذا الاستخدام ، فلعله أحياناً قليلة غير مبرر فى حسى على الأقل ، وإن كنت لا أرى غضاضة فى معظمه ، بل أجد فيه أحياناً نكهة ما ، وموسيقية ما ، قد لا تتاح للاستخدام القالبى الفصيح . والأمثلة كثيرة ؛ منها : رخة السماء ، الغامق المغلوق ، حارقاً ، عُفاره ، بَرْجَسَة ، شسُّافون ، مطلوق . . وهكذا .

٢ - على الرغم من أن لغة الشاعر تتشكل فى شق أساسى منها ، من إشارات أو دوال أو مفردات شبقية صراح ، وحسية ، بل وعاكفه على استقصاء الحسية إلا أنها لا بقية ولا حسية بذاتها ، بجرسها بتشكيلها المادى واللفظى ، أعنى أنها تفتقر تماماً - بل تعادى بوضوح - العضوية الداخلية فى قوام اللغة ، خصوصيتها ، لدونتها ، طرواتها ، ملاءتها ، كل ذلك منفى عمداً ، بل مكسور عمداً . أى أن الشاعر يختار

ذلك ؛ يضع إسفيناً بين الدال والدلالة . انظر هذه الأمثلة ، مأخوذة عفواً ، عبر الكتاب كله : (العشب فى الأثداء - واحصد الرحم - جسمى الطرى مفتوح فيا عشيقى العفى هندس الخليج - كنت ترشقين لحمى بفتنة الخالقين - أكشط الدمل الذى على سرق - يزرع الثديين قبتين - أخذتنى إلى ساقيها المهندستين - صاحت : أكون فى انفراجة الأسطوانة الجارحة - نهدان رائقان - نهد : نهر يتفتق ، ملتثم يتمزق ، خلجان تتحقق . .) وهكذا ، نلاحظ أنه كلما جاء الدال الشبقى أعقبه على الفور صوت حلقى حاد : كالعين والحاء والقاف ، أو على الأقل صوت طبقى (أى من أقصى سقف الحنك) مثل الكاف والخاء ، أو ما يسمى أحياناً بحروف القلقلة . . وباختصار أصوات خشنة جافة حادة . إليك إذن - إذا أحببت إزدواجية أخرى ، وانفصاما آخر ، وشدخا آخر . على أن لغة حلمى سالم بنوع من التعميم - وفيما عدا غنائياته التى تقف على طرف آخر ، مرة أخرى ، لغة فى الغالب ناتئة الضلوع ، ثاقبة ، ذات حواف قاطعة .

٣ - ولعل حسه بهذا - واعياً أو غير واع - هو الذى يدفعه لأن يوازن بينها وبين شيئين : الأول ، استخدام المصطلح الفلسفى والهندسى والجغرافى والنحوى ، فى مفارقات مجازية أيضاً ، لها حدتها ، وفيها انكسارها . والثانى ، هو ما يسميه غنة الغناء ، وما سوف أسميه هزج الألفاظ ، أو غواية الأرابيسك .

أما استخدام المصطلح بأسلوب المفارقة السريالية ، فلا يحتاج إلى تدليل ، فهو شائع على مدى هذا الكتاب والكتاب الذى سبقه :

(أمضى على صهدة الفعل/صوب صهد شمولى وسيع . أخذت زاوية ملائمة . الوقوف بين الخرافة والمادى . نوق مهرولة صوب الهيولى . وتيهى بزبدتى وذات إنيتى أجىء/تاركا خصوصيتى وتاريخ نبرق أجىء . صيغة أنثوية لاشتراكية الصراع . فجيعة أيديولوجية خاصة بالقرى والشوارع) .

ومن «سكندريا يكون الألم» : (خوازيق من الصلصال الديكتاتورى - تخوض المجرى المياهى صوب ضجير الاستاتيكية العقيم - وصاحت فى عريها الاستراتيجى الغريق - أخبىء المثولوجية الرءوم فى ملاءتى) . وهكذا . وواضح أننى إذ أستقطع هذه الأبيات من سياقها فإنما أرتكب جريمة تمزيق لا تكاد تطاق . ولكنى أجد العذر فقط فى أننى أشير إلى خصيصة فى لغة الشاعر ، وقد أشرت إلى موضع واحد لم يكن فيه استخدام المصطلح الفلسفى - على الأقل - ناجحا . ويتراوح مدى نجاح استخدام هذا التكنيك ، إلا أنه - كما هو واضح - تكنيك رواغ وخطر ، ونادرا ما يتجاوز الإبهار واللمعان الخارجى إلى قيمة شعرية كامنة وأصيلة .

أما غنة الغناء فسوف نتناولها بما هى جديرة به من مناقشة ، بعد أن نعرض لقصيدة « ش ع ر » .

وأظن أن هذه القصيدة - وهى من عيون أعمال الشاعر - أقرب أعماله إلى الوفاء بهم أساسى فى خبرته ؛ فهى فى النهاية نوع من التوحد الصافى والمعقد معاً بين الشعر والشاعر . ولعل تكنيك الحوار المتخذ أساسا للبناء ، وأنواعا أخرى داخلية من المزاوجة ، والغنائيات الجزئية المنثورة بحذق وأحيانا بإلهام - لعل ذلك كله قد أسهم أخيرا فى حل الثنائية الأساسية ، أو رأب الانشقاق الأساسى ، الذى كان فى الغالب يفصم الرؤية والتشكيل فى كثير من قصائد الكتاب . هنا يقول الشاعر مفصحا مرة أخرى عن نقد للشعر ورؤية للخبرة معاً :

رأيتنى أمتد حتى أصبح اشتباكا مع الوجود

إذن فقد سقط السد الذى كان يفصل فصلا صارما بين طرفى الثنائية ، وسار الشاعر مسيرة تأخذ باللب حقا ، عبر تطورات درامية يكاد يلمس نبضها ، حتى انتهى إلى (صرتُ القصيدة)

وواضح جدا أن مسيرة الشاعر نحو صيرورته هو نفسه القصيدة تمر بأطوار متعاقبة ومتداخلة معا ؛ وحرف الوصل السائد هو حرف العطف « الواو » ، وليس - كما نراه يحدث كثيرا فى القصائد الأخرى - حرف التفريق والتثنية « أو » : « أنا خائف وفرحان فى خوفى » - و : « الكهوف مظلمة مضيئة » معا ، و « الغابة الجموح مكشوفة خبيئة » معا ، و : « مهجتى جبانة جريئة » معا ، وهكذا . صحيح أن الثنائية الأصلية مطروحة ، وليست منسية ولا منفية ؛ وهو ما كان ضروريا وأساسيا ، ولكن السعى نحو التوق والتجاوز يبلغ من الصفاء والدقة ما بلغه أيضا فى فقرة من أجمل فقرات ديوانه السابق :

تقول اسكندرية لى : تقمصنى
لأنت الجنين والحنين ، والقاتل البرىء
لأنت جزئى الضليل .

وفى « ش ع ر » ، يبدو استلهام « النفّرى » مصدرا من مصادر الثراء الفنى ، مُستوعَبا ومتمَثلا و «معصرنا» إذا صح التعبير ، وخاصاً بهذا الشاعر لا بغيره . ومن استلهامات التراث التى استوعبت لتتحول إلى شعر حديث ، تلك المقاطع التى تقول - من غير أن تقول - إن الشعر هو نبوة وليس مجرد نبوءة . بكل ما فى النبوة من آلام غاشرة وحرارة دفينة ، وتجاوز للألم

والمعاناة فى سبيل مجد مؤثل :

دثريني دثريني
ورطبي لى جبيني
النار فى عيوني
والريح فى يقيني

أظن هذه القصيدة أيضا من مواد الإيمان عند جماعة « إضاءة ٧٧ » ؛ فهذا المقطع لا يخطىء فى أن يذكرنى بشعر « ماجد يوسف » بالعامية ، عندما يقول :

آآآه زملونى زملونى
من حروفى ومن فنونى
فى مغارات المحاولة
البلابل دخلونى

وعند « ماجد يوسف » أيضا نفس العكوف على استكناه قضية الفن أو قضية الشعر ، ونفس الخبرة بأن يكون الشعر هو نفسه موضوع الشعر وتشكيله معاً . والشاعر هنا يمر عبر مراحل الصعود والدخول والكشف - مفصحا عنها كلها - بهذه الكلمات ، وعبر « ش ع ر » من السحر إلى الذات إلى « واوطاء نون .. نار ودم » . ولكنه يعود فى دورة كاملة غير منفصمة إلى صيرورته - هو - القصيدة . هذا التوحد - إذن - ليس مفروضا وليس مسبقا وليس - أساسا - مصمتا أو مسدودا ، بل هو توحد عبر التفتت ، وعبر الكائن السراط بين الأسطورة والسكين ؛ الأمر الذى يتكرر فى الشعر كله أكثر من مرة .

أما (البرتقالة) فواضح جدا أنها من عند « أبو للينير » : نوراً وبراءة ، وهى ماتنى تبزغ لنا باسقة ومليئة بعصارة البهجة :

أتقمص من أبو للينير ليمونتين فاتحتين :
(النافذة تتفتح كبرتقالة - ما أجمل فاكهة الضوء)

وهى أيضا من الدوال الثوابت فى نسيج الشعر أو فى عضويته ؛ وهى مما يعتمد عليه بنجاح فى كتابه كله .

كان « حلمى سالم » فى : (سكندريا يكون الألم) يبتهل :

أعطنى شعرا عنيفا
أعطنى لحنا كثيفا

أظن أن ابتهاله قد أستجيب له ، وأننا هنا حقا بإزاء شعر عنيف وكثيف .

قصيدة (خطوات) تثير على الفور المشكلة التى أرجأتها حتى الآن ؛ مشكلة الغنائية عند حلمى سالم ، وعند شعراء آخرين من جماعة إضاءة ٧٧ ، حيث تصبح عند شاعر كحسن طلب - مثلا - أكثر من مشكلة .

تصادفنا المقاطع الغنائية - بل المرقصة الإيقاع - كثيرا عند حلمى سالم ، بل هو يعتمدها فى معظم قصائده عنصرا أساسيا من عناصر التشكيل . وفى ظنى أنه يفتتن بهذا العنصر افتتاناً ، ولكنه - من ناحية أخرى - يعمد إليه عمداً ويكفى الآن أن أشير إلى مفتتح قصيدة (خطوات) مثلا :

تا تا تا
حصان فرح بقلبى يبدأ انفلاتا
تا تا
تراقصت عيونه - حصانى البهيج
- حين غازل البناتا - تا تا
لوثة طفولية تعنى انتباهه إلى نطفتى وأنّتى
ولوثة طفولية تعنى إلى حريقتى وآهتى
التفاتا تا تا

وسأكتفى بأن أشير إلى مقطع من «فضة من أجل فيينا وقبران» يقول :

واهِ وى
كوة كوت كليمها الكليم كىْ
وغابة غوت غريبها الغريب غدرة وغىّ
واهِ وى
أقىء عالى القمىء قى
وها مدائن الميولة التى تميل مىَ
فأى جثة على يدىَ أىّ
وواهِ وىْ

وفى قراءتى لهذه القصيدة « فضة من أجل فيينا وقبران » أقول إنه ليس لدى مشكلة مع هذا النوع من المعالجات اللغوية على الإطلاق ؛ إنما المشكلة هى التفريق الدقيق : الخط - الشعرة ، أو بتعبير الشاعر نفسه ، الكائن السراط بين تفجير طاقة اللغة وابتعاث قواها المكنونة من ناحية ، ومجرد النمنمة والتوشية والتفويق الزخرفى ؛ بين الاقتحام من ناحية ، والتنميق من ناحية أخرى ؛ بين تطويع إمكانات اللغة تطويعا يأتى عن روح الشعر المستتر الغلاب ، وبين الخضوع لما أسميه غواية الأرابيسك ؛ بين العثور على النغم الدقيق المحكم ، وبين مجرد المزج باللغة - ولا أعنى مجرد المزج العروضى ، بل المزج بمعناه الآخر ؛ أى مجرد تدارك الصوت فى خفة وسرعة ، مشتقا من خفة وقع قوائم الخيل وسرعتها .

وحلمى سالم فى شعره ، يأتى بلفظة الأرابيسك ممتزجة بالحزن . يقول فى « سكندريا يكون الألم » : (تحاذيت والكائنات والحزن الأرابيسكى والغزارة) ، أو يقول : (انكسار التوازى مع

الأرابيسكى الحزين/شاعر قال : تدخل الدوائر الخطوط) إلى آخره .

ويخيل إلىّ أنه هنا يعنى شيئاً أكثر من مجرد الأرابيسك التشكيلى - وإن كان يفيد من المصطلح . ولكن الإيحاءات الأندلسية والأرابيسكية عنده تأتى ، عندما تنتظم فى تشكيل القصيدة شيئاً مرقصا ، وفى الغالب خفيف النغمة ، بل الخطر الحقيقى عندما يتزلق إلى ملامسة النمنمة ونعومتها ، ومن ثم بفقدها حرارتها ؛ لأنه يصفى منها كل دماء الهم الذى ترتبط به دلاليا .

ويقترن بالأرابيسك - بما هو عنصر تشكيلى - التكرار . وتكرارية الموسيقى أيضا مغوية وغدارة . فالنمنمة والزخرف ، هى أساساً تجريد . والتجريد يمكن أن يكون قيمة فنية ولكنه على الأقل فى هذا السياق - يجب أن يبقى قيمة ثانوية ، لا يُسمح لها بالطغيان .

يقترن بهذا أسلوب يعتمد التأكيد بالمصدر والانسياق وراء سحر القافية . والقافية عند شاعرنا تكاد تصبح - فى أحيان قليلة - مجرد تسجيع ، وليست تقفية ، حتى ليقع فى حبالة الاعتساف الشعرى ؛ إذ يؤدى الانصياع للقافية إلى تَزَيُّد وفضول وحشو يؤذى الشعر - كما هو الشأن فى الشعر العمودى الردىء .

هذه كلها مزالق النمنمة التى قد يكون افتتان الشاعر بها - إلى حد المعابثة والعبث - افتتانا قاتلا للشعر ، وإن كانت فى هذا المجال لُقى باهرة وممتعة . أما أنا فلا أقول له : حذار من الأرابيسك ! وإنما أقول بالتأكيا : حذار حذار من غواية الأرابيسك !

فإذا كان كل ذلك صحيحا ، فإنه لا ينفى مع ذلك أن النمنمة والتكرارية ، والتقفية المفروضة ، كلها قد تصوغ تفاصيل حشوية فى التشكيل ، ولكنها طوال الوقت تأتى فى سياق رؤيته الأصلية ، وتندرج على مدارج همومه الشعرية . إن اختبار الشعر الحديث كله - وأعنى المرحلة الحديثة حقا من الشعر الحق ، بعد الشعر العمودى وبعد شعر التفعيلة - إنما هو بالذات فى هذه المشكلة التى لابد أن يواجهها ويحلها شعراء هذه المرحلة ، أمثال شعراء إضاءة ٧٧ وشعراء أصوات وغيرهم . وأظنهم على وعى بالمشكلة ، فنحن نرى جمال القصاص - وهو زميل حلمى سالم وصديقه وفى داخل إضاءة ٧٧ - يقسو على حلمى سالم قسوة لا أكاد أجرؤ أنا عليها . حينما يقول عنه ، متحدثاً عن « سكندرياً يكون الألم » فى العدد الثامن من إضاءة ٧٧ ، أكتوبر ١٩٨٢ : « الإيقاع عنده غالبا ما يقف عند حدود الدلالة الشعورية للصورة الشعرية ، فلا يقدم لنا سوى عالم الحس بما هو عليه . وتبدو القصيدة نسقاً متهرئاً من التراكيب اللغوية ذات الجرس الصوتى المغلف بالجناس المجازى والتكرار اللفظى » . . . إلى آخره .

وسوف أختلف اختلافا كبيرا مع هذه الرؤية الصارمة ؛ فزعمى أولاً أن حلمى سالم لا يقدم لنا عالم الحس بما هو عليه ، بل لا يقدمه إطلاقا ، وإنما تحمل التركيبات الحسية عنده دلالات تجريدية وعقلية . وقد قلت من قبل إن اللغة عنده - بما هى لغة ، مادمنا بصدد هذه التعبيرات - ليست لغة حسية ، بل لغة تتناول الحسية بأصابع جافة وقاطعة . وكذلك أزعم أن همومه الشعرية هى أساسا وجدان متسامى به - شعوريا وفنيا - بآلام الوطن ومشاكل تحلق الحس بهذه الآلام فى تشكيل فنى . أما أنا فأرى فى حلمى سالم شاعرا - وشاعرا هى الكلمة - سياسيا بالدرجة الأولى . وإذا فهمت مشكلة الزمن التى أثارها جمال القصاص ، فإن حلمى سالم يحس الزمن ويعانيه - على المستوى الشعرى دائما - فى ومضات ليست شاردة بل شاملة ، وقد تكون مختزلة جدا ، ولكنها تحمل حسا بما يستعصى على مجرد مرور الزمن العرضى ، وبما تستشرفه اللحظة الآنية فى وقت معا . إننى أزعم أن ما يسميه جمال القصاص « بالنزف السيريالى » ، والانفصال بين مستويات الشعور واللاشعور ، إنما يتعلق ببضع مواقع يجتزئها من عمل حلمى سالم ، ولكنه لا يرى العمل بوصفه كلا ، ولا يقف عند مواقع ناجحة جدا ومثقلة بالدلالات الأعمق .

لن أتوقف عند « فضة من أجل فينا وقبران » كثيراً فقد طال حديثى ، وإن كنت أراها قصيدة من أهم قصائد هذا الكتاب . سأشير فقط إلى أن الخبرة الشعرية هنا تتناول أساسا قيمة مطروقة وقديمة - التدهور والتحلل الغربى كوعاء لتجربة الشباب المصرى والعربى فى الغرب مرتبطة بمناخ من التردى العربى العام . وهى مرة أخرى رؤية اجتماعية وسياسية لاعجة ولاذعة المرارة . وتتفجر فى القصيدة صور العنف الشبقى فى صناعة قاسية السخرية ؛ إلى حد تمزيق الذات وتشريحها بلا هوادة . ويتراوح التشكيل بين الذورة ونقيض الذروة ، فى إيقاعات مفاجئة وحادة . ومع ذلك فكم كنت أتمنى أن يخلص جوهر الشعر العنيف هنا من أعباء القصائد الطوال عند هذا الشاعر : الانداح والاتساع الذى يجعل قوة النسج تشف وترتخى كثيرا فى بعض المواقع ، ثم قيود التقفية وتكرار الإيقاع الذى يعيد القصيدة - فى بعض المواقع - إلى شباك الشعر العمودى من الباب الخلفى .

إذا كان لى الحق فى أن أقول للشاعر شيئا - وأنا أعرف ليس لى هذا الحق فى النهاية - فإننى أقول له : كثف أكثر ! قطر أكثر ! قاوم غوايات الإطناب وقعقة الموسيقى المفروضة من الخارج !

وهو نفسه يعرف ذلك ؛ إنه يقول لنا :

هل عاد لائقا لمثلي أن يقول :
صافية أراك يا حبيبتي كأنما كبرت خارج الزمن ؟-
عهد من الغناء فات .

فإذا كان عهد القصيدة العمومية قد انحسر وانهار العمود الشعرى العتيق ، بل إذا كان عهد القصيدة التفعيلية قد فات حقاً ولم يكن إلا الشفق المنبيء بإشراق الشعر الحديث ، فإن مسئولية هذا الشعر الحديث ، الذى يعتمد موسيقى خفية ومرهفة لا انفصال فيها عن موسيقى الفكرة ؛ الموسيقى التى تتراوح بين الحركة والسكون - لا بالمعنى الإيقاعى فقط ، بل بالمعنى الأعمق للحركة والسكون ، بلا انفصال - هى مسئولية جادة ، وكبيرة .

ماجد يوسف شاعر من أهل مصر

لا أريد أن أعد هنا بأن ألتزم قواعد صنعة النقد ، والدرس الأكاديمى ، العلمى ، الموضوعى ، المنهجى ، أو ماشئت من صفات ؛ فأنا ، حقيقة ، لا أجيد هذه الصنعة ، وإنما أريد أن أعد بأن أفكر ، كتابة ، بصوت عالٍ إن صح هذا التعبير . وآمل أن يكون هذا النوع من التفكير أيضا ، نوعاً من المشاركة فى الخبرة الفنية ، نوعاً من المشاركة فى إعادة خلق هذه الخبرة . وفى ظنى أنه إذا كان العمل الفنى قادرا على حفز هذه المشاركة ، وابتعاثها ، فتلك علامة أصالته ، وخصوبته ، ومن ثم فإن التأملات التى أثارتها عندى قصائد ماجد يوسف هى ، فى هذا السياق ، تأملات ، لا أكثر ، أو اقتراحات للفهم ، أو مشروعات للمشاركة فى الخبرة ، أو محاولات للدخول فى ساحة مشتركة من المعاناة . والمعاناة هنا بالمعنى الطيب ، تعنى بذل الجهد فى سبيل الوصول إلى رؤية .

والحقائق ، أو الوقائع ، أولا ، أشياء ، صلبة ، كما يقال . نحن هنا مع شاعر يكتب باللغة التى لا أعرف إلا أن أقول عنها لغة أهل مصر ، والجانب الأول من هذه المسألة ، هو بالتحديد ، هذه اللغة . لا أريد أن أسميها اللغة العامية لسببين : أولاً ، لأن فى هذه التسمية نوعاً من التعالى الموروث القالبى . وأرجو أن نحذر من «القوالب الأكليشيهات» ، وأن نتوقى التعالى . والسبب الثانى والأهم ، أن هذه اللغة هى أساسا لغة فنية ، أو على الأصح أداة فنية ؛ فليست هى اللغة التى يتحدث بها عامة الناس ، فى شئون معاشهم أو مماتهم . هى آخر تماما . هى أكثر من اللبنات التى تستخدم فى بناء عمل فنى ، وأكثر من المادة الخام التى تستخدم فى تشكيل عمل فنى ، وأكثر من الكلمات والمفردات التى تستخدم فى رصف عمل فنى . ومع ذلك فلا ننسى أن قواعد هذه اللغة أو أجروميتها ، فضلا عن روحها أو مذاقها أو لفات تعبيرها ، هى قواعد لغة .

ما يهمنى الآن هو أن أشير إلى حقيقة ما واقعة ، هى ظاهرة الشعر المكتوب بهذه اللغة . لم نعد اليوم بإزاء مجرد تجارب عابرة ، أو اقتحاماتٍ تحدث وتمضى ، أو شطحات فردية ، بل أمام ظاهرة حقا لها وزنها . ونحن نراها فى السبعينيات من هذا القرن تحتشد . لاأقول تتضخم ، بل أقول تتأكد ، وتجتذب خبرات متزايدة بأعداد متزايدة ، أى أن لها بحق جاذبية خاصة ، وقوة شدّ خاصة ، ومقدرة خاصة .

ومنذ أن دخلت هذه اللغة ، لغة أهل مصر . «أرض بلوتولاند» على يد لويس عوض ، فى أواخر الأربعينيات ، لم يعد من الممكن أن نعدها ، مجرد لغة «عامية» أو لهجة «متدهورة» من لهجات اللغة العربية الفصحى - أو حتى لغة «العامة» ، بمعنى لغة «الشعب» ؛ ولم يعد من الممكن أن ينظر إليها أى إنسان من عل . ومنذ ذلك الاقتحام القديم ، البهيج ، الذى مازال حتى الآن محفوفاً بالخطر ، بدأت لغة أهل البلد ، تحمل بحق فى سياقها الفنى أعباء العصر ، وتكسب شحنات ثقافته .

ووضع صلاح جاهين بعد ذلك صياغة رباعياته ، وعرف ما بين الطين والقمر من صلات القُربى الحميمة ، أى عرف ما بين المادة الخام الطيبة المأخوذة من ألسنة أهل البلد ، والهموم الفلسفية المحض ، من إمكانات للتقارب بل للاندماج أحيانا ، على الرغم من الحدود التى تفرضها صيغة الرباعية نفسها ، بغنائيتها الملازِمة .

ثم جاءت الستينيات ومضت ، وبعدها السبعينيات . وفى خلال عقدين من الزمان تأكدت - فى ظنى - ظاهرة هذا الشعر المكتوب بلغةٍ أخرى هى غير العربية الفصحى . واسمحوا لى أن أقول لغة ، فلا أظن أنه يوجد حقا «طابو» فى تناول هذه المسألة ؛ لأن هذه الظاهرة موجودة ؛ هى حقيقة ، أو واقعة صلبة .

الملْمَح الأول فى هذه الظاهرة ، أو فى هذه «اللغة - الظاهرة» إن أمكن القول ، هو أنها ليست لغة الشعر الشعبى القديم ، ولا لغة ما اصطلح على تسميته بالزجل . ليست لغة شاعر الربابة القديم ولا شاعر المواويل ، وليست لغة بيرم التونسى وحسين المصرى وأبوبثينة ، لا بمفرداتها ولا بهمومها ، لا بألفاظها ولا بتركيباتها ، لابموضوعاتها ولا بمعالجاتها . ومرة أخرى لا فصل هناك ولا تفرقة ممكنة بين الجانبين العتيدين ، جانبى الشكل والموضوع أو القالب والمحتوى ، أو اللفظ والمعنى ، إلى آخره . هذه مجرد تفصيلة اصطلاحية ولا داعى فيها أظن للخوض فيها .

وأريد أن أقول إن هذه «اللغة - الظاهرة» أو «اللغة - الحدث» أو «اللغة - الواقعة» لها قوانينها الخاصة التى ابتدعتها لنفسها ؛ فهى تزداد غنى بما تمتح من المصادر والينابيع المتاحة كلها ، ومن الفصحى التقليدية والحديثة ، ومن سياقات العلوم أو الفلسفات ، ومن مفردات المثقفين الآنية ، مباشرة أو بطريق غير مباشر ، من اللغات الأجنبية على السواء ، ولكن الأهم من ذلك أنها لم تعد لغة أديب تقليدى - حتى فى داخل إطار العامية . ولم تعد أداة للنقد الاجتماعى الصريح المباشر ، ولا لغة المتعة بالوصف الاجتماعى المرهف ، كما كانت عند بيرم فى إبداعاته المتميزة ، مثلا ، بل دخلت الآن إلى ميدان الشعر ، الشعر كما تعرفه حساسية العصر كله ، ودون أن تضيق بها مواضعات اللغة . إذن فقد تأكدت يفاعتها ، وأثبتت لنفسها أصولها وأنسابها وقراباتها ، على أيدى مجموعة من شعرائها الذين يضربون فى تيه ، لأنه غير مطروق ، ولأنهم يختطّون دروباً كانت مغلقة ، ويكشفون فيها منابع كانت مسدودة ، ويذكروننا فى ذلك بأعراق حية فى الدماء برغم الصروف والمحن . وأنا أزعم أن القرابة الحقة إنما تقوم بين هذه الأعمال ، بهذه اللغة ، وبين ما عرفناه باسم الشعر الحديث ، أو الشعر غير العمودى الذى كتب ويكتب منذ الخمسينيات . هذان التياران فيما أظن ، هما تيار واحد قد انشعب إلى ثنائية فى اللغة ، ولكنه واحد ، يتطور ، ويتدفق ، ويتغير فى داخل هذه الواحدية نفسها .

إننى أريد أن أثبت لهذه اللغة المصرية ، فى شعرها الحديث ، أصالة - ولندع الآن أجروميتها وقواعد صرفها . وإنما الأصالة التى أعنى ، هى تحدرها مباشرة من الحساسية الثقافية العامة المعاصرة ، بكل ما تحمل هذه الحساسية من تراث ، وكل ما تسعى إليه من تحقيق ، فى وقت معا .

من ناحيتها ، صوتا له وحده . وأظن أن هذه علامة فارقة من علامات الشاعر الحق .

وصوته منذ الآن قد أخذت نبراته وإيقاعاته تتحدد . بدأ يخلص من شرنقة التكوّن والتخلّق ، وينفض عنه عقد الحرير الذى ارتبطت به ولادته ، من أصلاب أسلافه الأقربين . والذى يعرف أشعار ماجد يوسف الأولى لا يمكنه أن يخطىء نبرة شعراء مثل صلاح جاهين ، وعلى الأخص سيد حجاب ، تتسلل إلى صوت الشاعر وتمتزج به ، لا فى الهموم العامة ، أو الاهتمامات العامة فحسب ، بل فى مفردات اللغة الشعرية كذلك ؛ فى التعبير عن طريق البحر ، والسمك ، والمرساة ، والشباك ، إلى آخر هذه المفردات ، بل فى الصياغة نفسها . ويكفى أن أشير هنا لمجرد التدليل ، فما أظن أن هذه القرابة بحاجة للبرهنة ولا حتى للجدل ، إلى بيتين ، عثرت عليهما على وجه السرعة دون بحث ، من الشاعرين :

فعندما يقول سيد حجاب :

صُوتك ضفيرة حرير يفرش سلالم فوق حيطان البير

ويقول ماجد يوسف :

لَمّا المِسا يجدل ضَفاير غُربته فى عينيكى لَحْن من الأسى ح افرد شباكى فوق بحور الليل

فنحن هنا بإزاء شاعرين متفردين متميزين ، ورؤيتين شعريتين لكل منهما وجوده . بل حضوره ، ولكننا أيضا بإزاء نوع من سيطرة صوت الشاعر الأول والأسبق ، وتأثيره .

ولا أظن أنه يمكن أن يكون هناك خلاف حقيقى حول هذا التأثر ، أو هذا النسب إن شئت ، على مدى الديوان الأول ، فيما أعرف على الأقل ، لماجد يوسف . ونظرة سريعة ، فى تحليل النصوص ، عند ماجد يوسف من ناحية ، وصلاح جاهين وسيد

ويضحكْ فى عيون البيوت الحزينة
وتضحك سنانى
وأترك عنانى لحصانى ياخدنى يجيبنى
يقول ما بداله
يطير عند بير الكلام والمعانى
وانْحَتْ ف قلبك آلاف الأغانى

ومن نفس القصيدة :

ياعين . . ياليل . . ياليل . . ياعين
ويوْصل شعاع الكلام يا حبيبتى
- شعاع الألم -
بين عيونك . . وبين
حصانى اللى رجله انتنت م السفر
حصانى كبا
وحتى الشموس اللى طول النهار كانت تبوس الطريق
ماشبعت ونالت مرادها خلاص . . .

أما هموم المعاصَرة فكثيرة ، ومثقلة ، وهى تتراوح بين أسئلةٍ عن الماهية نفسها ، ماهية الشاعر ، والإنسان ؛ وأسئلةٍ - وقليلا جدا أجوبة - عن مصير الوطن ، وأصوله ، وهويته .

(راجع مثلا قصيدة «البير» وقصيدة «ترجيعات على ثلاث زوايا .)

وما من شك فى أن هذه الهموم هى بطبيعة الحال هموم أهله الذين يقول عنهم ، ولهم ؛ ولكنها أيضا هموم حساسية العصر التى لايعرفها إلا المثقفون . وهذا ما يتضح وتقوى ملامحه فى شعره الأخير . فى قصيدة أخيرة لـه : «دراما الأبعاد العشرة»،

اليوم ، ويتطلع بالضرورة إلى غد . وعندما أقول خصبا فى أصوله فإننى لا أضع تقييما نقديا «خارجيا» فقط ، ولا أصف هذا الشعر من خارجه ، فقط ، بل أقصد قبل ذلك إلى مصاحبة الرؤية الشعرية نفسها . انظر إليه كيف يبدأ السؤال : يبدأه من بؤرة مفتوحة فى أصل الخصب نفسه والعطاء : « من طاقة النهدين يفتح بيبان العطش » . فليس ماجد يوسف سليل العامة من شعبه فقط ، هو أيضا سلسل «بلوتولاند» شاء أم لم يشأ ، والمتحدر من أصول الإنتيلجنسيا المصرية ، قديمها وحديثها ، وهو يبتعث ، بجرأة شديدة جدا ، لقمان وزرادشت وسقراط وبوذا ، فى بيت واحد ، دون تمهل ، وبتلخيص يدعو إلى الروع والصدمة . ولكننى أحسه تلخيصا مشروعا ، متمثلا ومستوعبا ومسلما به . ما أريد أن أقول هو أن هذا النوع من التلخيص المندفع يمكن أن يكون مجرد ترصيع أو سرد ، أو قرقعة لحبات مسبحة متتابعة . وهنا مزلق يقع فيه كثيرون من محدثى الإنتيلجنسيا المصرية - وغير المصرية - عن حسن نية ، أو عن فقر فى الحساسية ، سواء . هنا يصبح مجرد رصّ الإيحاءات الملتقطة بأصابع باردة دلالةً وبينةً على الافتعال أحيانا ، وعلى الضحولة فى أكثر الأحيان . وأشهد أن الكثيرين الكثيرين من شعراء الموجة الجديدة بالفصحى أو العامية ، مدانون فى هذا المجال . أما ماجد يوسف فأحسه من غير هذه القبيلة ، وإن كان مايزال عليه أن يتخلص تماماً من قبضتها ما ينقذه هو ما ينقذ الشعر : حرارة البحث ، والأمانة فى السؤال ، والخشية من الجواب السهل ، والوجل من الوقوع فى أسر الشعار ، والقالب ، والنمط ، والمعد سلفا ، والمصنع جاهزاً فى فبارك الثقافة الشائعة . ماينقذه هو تفادى هذه الهوة الممهدة التى يريح السقوط فيها .

لقلاع - واسوار - وبروج - ومروج خضرا - وبنود - أعلام - وأبوزيد ع الحيط ومعاه عنتر - وحمام زاجل - وبشارف عربى ومزيكا تواشيح أندلسى - وكام خنجر - راجل مشدود لابس عمه . . بينادى لتنزاح الغمة - تمثال لأمير باين أحمس - وقصاده تمام الزير سالم - وادهم -وياسين - وصلاح الدين - وملابس عربى ونرجيله . . » وهكذا هكذا ؛ فالمتابعة طويلة ؛ ولكنها ليست شائقة فقط بل ذات دلالة شعرية واضحة . ثم تنفجر مرة أخرى فى صور قاهرية حديثة ، فى قصيدة «دراما الأبعاد العشرة» ، أقتطع منها فقط لحظة أو لحظتين : «ضحكة حبيبى - الشمس - موت الضل - نزف الريح - إعلان الفيلم - زحام بشر - آهة جريح - عربية أجرة - دموع برىء - شهوة جسد - صرخة وليد - كبارية - خُطَب - جامع - رغيف - طوابير - قلق - أوتوبيس - فراخ - كستور - صحف - ملاليم - سكن - أشعار - مطر - سيارة شيك - جعانين - جزم - خطب - انتحار - مزمار - غنا - تصريح - مدير - مومس - قتيل - تعمير - عبور - إنجاز - بمبه - أسنان خداع - سرير - حرام - يسار - حصار - جواز - خمور - سجون - مجنون - » وهكذا وهكذا ، حتى يقول : «تفتح إشارات المرور تولّع مصابيحى الغريبة تلتمع بالألف لون . . » . وأظن أن هذا الاحتشاد المركب المميز ليس له فقط دلالة اجتماعية مفصحة - وهذا مهم - بل هو أيضا وأساسا عند هذا الشاعر قيمة سيكلوجية أصلية وأولية . أظن أن طبقات الوعى عنده مفتوحة بعضها على بعض ؛ أن المسار من الوعى الصاحى إلى أغوار سفلية عما هو تحت الوعى الصاحى مسار غير مسدود . ومن قيم الشعر ، فيما أتصور ، أن يزيح السدود عن هذه المسارات ، فتصبح بصيرتنا عندئذ بأنفسنا وبالعالم من حولنا ، أنقى وأصفى وأعمق .

ومادمنا فى هذا السياق فهل نشير أيضا إلى الإيقاعات المتراوحة غير المَلولة التى تمتاز بها موسيقى هذه اللغة ، عند هذا الشاعر ؟ فهى ، إلى الغنائية التى عهدناها فى مثل هذا الشعر كله ، بسلاستها وطلاوتها ومذاقها الخاص ، بل بما فيها من جرس طفولى أحياناً - هذه صفات لغة أهل البلد - تتجاوز هذه الإيقاعات الوجيزة المُرقَّصة إلى وقع أثقل خطى ، وأملأ وزنا ، وأكثر توترا بدراما مشدودة ومتطاولة الرنين ، بل أحياناً مثقّلة - بالمعنى الطيب للثقل - بأحمال من ذهن يعرف أيضا كيف يبلو محنة التفكير . وليس هذا أبداً بالقليل .

نسمع هذه الغنائية أولاً فى مقطع من «ست الحزن والجمال» :

«وأدوّر عليك فى طينه شراقى
وأروى العطش فوق لسانى باسمك

ثم من قصيدة دراما الأبعاد العشرة» :

يا أم العروق الدم فيهم أنْبيا
تنزف جروحك - ع الجبل فى كل يوم -
. . شاعر مسيح الأرديه
صَلّبه السؤال على باب يهوذا اللى انتحر . .
. . جُوّا العيون المضحكة والمبكية
يا أم العروق الدم فيهم أغبيا
الطير على الأربع جهات . .
. . لَلّم جناحاته وحيا
تنزف جروحك - فى الصعود - شاعر يوحنا الأغنية
مطلوقه من براكين دماه كل الطيور السالوميّه المشجية
يا أم العروق الدم فيهم أذكيا
لسه الصخور ناهشه الفَرسَ
ومرشّقه سيوف الحرس على كل باب من بوابات القاهرة
تنزف دما الحلاج - فى جرحك - أغنيات المسفوحين فى الأقبيه .

فى هذا السياق نجد أحد تقاليد الشعر المكتوب باللغة المصرية ، حيث تحتل المفردات الفصحى مكانها ، بشكل ضرورى ، وتتمثل اللغة هذه المفردات ، دون عناء ، فيقول الشاعر ، مثلا :

تفجّر عينيك البدَع من سكونى ، يكسر شعاعهم مواسم كُمونى

أو يقول :

تبرق الأشياء فى لحظة ، تصعق الطير المحلّق ، ينكفى فى بير الفجيعة .

أو يقول :

متْخَصّبة بالرؤية فى كف البشير

فهذه مفردات لا يقولها إلا المثقفون ، وبالفصحى ، فى داخل جسم لغتهم ، تتجاور مع مفردات مأخوذة مباشرة عن أصولها الأوربية ، وهى شائعة على طول هذا الشعر وعرضه ، دون انفصال ولا افتراق . فليس تطعيم اللغة الشعرية بالفصحى هو القضية ، بل تطويع العامية وإكسابها المقدرة على النهوض بأعباء التعبير ، وتمثّل التراث الثقافى العربى والأوربى على السواء .

هناك تكنيك الشاعر الذى لا أريد أن أطيل القول فيه ، وهو موفق وأصيل فى معظم الحالات ؛ ومنه : التقطيع ، والتزامن ، والحوار ، وكسر سياق السرد الزمنى ، إلى آخر هذه الحيل الفنية التى أصبحت اليوم كلاسيكية تقريبا ، ولكن المهم ليس فى صياغتها بل فى اندماجها بالعمل ؛ ليس فى مجرد موسيقيتها بل فى وظيفتها . ونمّوعمل الشاعر ، فى هذا المجال ، نموّ صحيح .

وهناك ما اصطلح على تسميته بشفرة الشعر ، أو رموزه .

هذه الشفرة عند ماجد يوسف قريبة ، ومأخوذة من الرصيد العام لهذه «اللغة» فى موجة الشعر الحديث ، فصيحَة وشعبيَّة على السواء : الحصان ، والديك ، والسفينة ، وما يدور فى فلكها من مفردات ، والطيور والغربان - كلها واضحة الدلالة ، تكتسب نغمة شخصية أحيانا ، ولكنها مع ذلك ، من الرصيد العام . هذا بالإضافة إلى مفردات الأعلام الدالة على تجريدات : يوحنا وأحمس وسالومى والحلاج وعنتر وهكذا وهكذا . . هذه أيضا من مخزون الشعر الحديث ، لا ترفّ وتونع وتحيا بحياة خاصة إلا فى القليل ، وقد تمنيت لو وصل الشاعر إلى شفرة خاصة به ، لا تضيئها إلا خبرتُه المتميزة .

أريد بعد ذلك أن أكتفى بهذا القدر من تلمس الجانب التشكيلى فى شعر ماجد يوسف ، لكى أخلص - وفى حسنا دائما هذه الرؤ ية التشكيلية ، أو ينبغى أن تكون - إلى الجانب الآخر المرتبط بها أوثق ارتباط ، أى إلى ما أرجو أن نصطلح عليه بالجانب المحتوَى ، يعنى ، بعبارة ساذجة وقاصرة ، «المضمون» . (ومرة أخرى وإلى مالا نهاية : لا أقصد إلى أى فصل ، بأى معنى ، بين التشكيل والمضمون) .

أظن العالم عند ماجد يوسف معجونا بنوع من الحسية العضوية حيم ، أكاد أراه عالما جسديا ، بل أكاد أرى العالم كله عنده جسدا حيا يتمزق وينتشى . ومن تجاربه الأولى حتى آخر أعماله تحس هذه الجسدية الأنثوية فى العالم ، وهى على الأغلب أنثوية .

نقرأ فى هذا المحيط أبياتاً من القصائد الأولى ؛ صورا مُقْتطعة عن سياقها حقا ، ولكن لها حضورها الخاص المتفرد :

«ساعة ما ارتعش نهد النخيل/السّعَف قال الواد كبر»

أو :

«لحم السفينة اللى اتحرق»

أو :

«ننى عين القمح/حبة بتشبه غنوة ، نزلت دموع الملح منها»

أو :

« الدم بارق على النهود . . فوق الصدور المِمْتلِيَّة الناهدة»

ومن قصيدة «سبع سطوع للعقم» :

«السما نهد العشيقة اللى اتنى بالرقص ليلة دُخْلتى
شهدو النجوم المحروقين فى عيون حبيبتى فرحتى»

ومن قصيدة : دراما الأبعاد العشرة :

بَرْضَع فى حلْمات الخريف سمّ السكوت والمسكنة
واعصرُ على الريق اللى جف من الحنان ننّى العنب

ليست هذه الأبيات نادرة أو غريبة عن قاموس الشاعر وعن سياقه . أنت عنده تمسك العالم جسداً ، وجسداً أنثوياً على الأخص . وليس هنا استعارة أو تطعيم أو إضافة ، بل نوع من التوحّد بين العالم والجسد - الجسد الأنثوى على الأخص فى مواطن خصوبته : النهد والبطن والفخذ ونني العين ، وهكذا .

ولكن هموم الشاعر - فى المقابل - تكاد تكون هموماً هندسية ، إن صح الاصطلاح ؛ أعنى هموم العقل ، وانصباب الفكرة فى حدود محسوبة .

نجد هذا فى أبيات هى أيضا ليست من شوارد هذا الشعر ولا نوادره ، بل من صلب قاموسه وسياقه ، مثلا :

«قلبى على الكلمة داير يلف . . ساعات تبقى مركز إضاءته وكونه»

أو :

«تِنّى العيون . . اللى اتْملتْ بالدود بياكل فى الدواير كلها»

أو :

ينسحب م القاعة أهلى . . كتلة باهتة م الخطوط الضايعة فى ملل الملامح .

يرتجف بنيانى كله . . تهرب القدرة الوحيدة اللى امتلكها» .

أو :

«تِنّين حقيقى فى زمان المَيكنة . . عصر الحقن

تضغط زرايرى إيدْ قوية من السلوك والكهربا» .

هنا نجد لَبِنات التكوين الشعرى معمارية وهندسية بل ميكانيكية . وهى موظفة شعريا ، بقصد أو بغير قصد ، فى داخل رؤ ية واحدة غير منفصمة . وتحس ، على الفور ، فى شعر ماجد يوسف ، هذا الولع بمفردات الهندسة والميكانيكا ، الدوائر والسطوح والخطوط والزراير والأبنية وهكذا . ومن السهل جدا طبعا أن نقيم الصلة بين هذه المفردات الشعرية وبين مفردات العصر الذى نعيش فيه ، هذا فى مستوى أوّل قريب مشروع ومتصوَّر ومفهوم بل شائع يكاد يكون سوقيا مبتذلاً . إنما المهم - أو المَحك - هو القيمية الشعرية الأصلية لهذه المفردات . أهى ، مجرد استعارة ، أى اقتراض من الخارج ، ودين له عبئه وثقله ؟ أهى إضافة ، أى مجرد حشو وتزيد وفضول ، يعنى مجرد ترصيع وتزويق ظاهرى ، أم هى - كما هو من الضرورى أن تكون - مقوم من مقومات شحنة الشعر ، ومحرك أولى لطاقته ؛ أعنى عنصراً أساسياً لو مسسته بالحذف أو الاختزال لانحسرت الطاقه وتهاوى البنيان ، واختلت وظيفة - الكيان الشعرى أو وظائفه ؟

والسؤال الثانى ، المترتب بالضرورة على هذا السؤال ، هو : هل هذا فى مقابل ذلك ؟ هل قاموس الشاعر العضوى الجسدى يقابل قاموسه الهندسى العقلى ؟ هل يقابله كما يتقابل طرفان متمايزان ، مستقلان ، منفصلان ؟

فى بداية تجاربه نعم . كان هذا التقابل - وأكاد أقول التناقى - واضحا وملموسا . كان بين القاموسين نوع من الشق أو الشرخ . أما فى أعماله الأخيرة فهناك نوع من التمازج الآخر المركّب بين جَسَدانية العالم وعقلانية الشعر . فى الأول امتزج العالم بالجسد من ناحية ، وامتزج العقل بالشعر من ناحية أخرى ، وبقيا فى حال من الانفصال المتوتر المتجاذب ، كل منها على حدة . أما فى عمله الأخير فنحن ، لحسن الحظ ، بإزاء أنماط من التصاهر بل من الانصهار ، تتراوح صعودا وهبوطا فى جدلية خاصة . كانت الفروق والشروخ فيها ظاهرة فى الأوّل ، ولكنها فى ظنى تتجه باطراد إلى تلاحم جديد ، ومتكامل ، إن لم يكن كاملا .

فى قصيدته «دوائر التحول» :

واحد كنا . . وبقينا اثنين
وحاصِرْنا هِناك حتم البعدين
والدمَ غرابِ فَحَت المركز
ورصاصة اندبّت جُوّا العين

أو :

وخلقت بؤرة الانحناء للمدّ . . شهوة الانطفاء . شكلّتْ من عبث التتابع سمفونية الاحتباء .
وطلعت من جوع الانهيار . بالرى من لحم الفرار . والضىّ من دم العطش .
ومن السقوط . . عَرفت مدْخل الارتواء .

هنا نجد الانصهار الكامل بين القاموسين ، فى سياق واحد ، فى رؤية خاصة غير مشقوقة .

عند ماجد يوسف حس تاريخى حاد ينتهى بما أكاد أراه توحداً بكيانٍ حي ممتدٍ عَبْر وطنه ، وجنسه . ومن ثم فهو ليس استحضاراً لتصورات ثقافية ، وليس ابتعاثاً لصور تاريخية أو فولكورية - وليس فى ذلك غضاضة على أى حال ، عندما يكون هذا الاستحضار أو هذا الابتعاث مبرراً وموفقا - ولكنه - هذا الحس التاريخى عند الشاعر - يتجه نحو شيء آخر ، نحو بصيرة عريضة .

وهنا أيضا أحسست أنه بدأ ، فى عمله الأول ، بتتابع تاريخى منفصل على نحو ما عن الشعر ؛ بدأ بتجربة تاريخية إنْ صح القول ، خارجية ولكنها شديدة البلاغة وشديدة الوقع . ولكن هذا التراكم نفسه يصبح نوعا من التيار الحى ، بحرارته واندفاعه ، ويكتسب كثافة داخلية ، بمجرد أنه تراكم عضوى يترتب بعضه على بعض فى نسقٍ يبدأ فى أن ينبض ، ويحيا ، وليس مجرد رصف للصور ، ولا مجرد تتابع آلى مرصوص .

أما فى الأعمال الأخيرة - «دراما الأبعاد العشرة» ، «وتحولات الخروج من الدواير المثلثة» - فيصبح مسعى الشاعر هو تلخيص التاريخ - التاريخ المعيش فى دخيلته ودخيلتنا - تاريخ الوطن ، والإنسان فى الوطن ، وأكاد أقول تاريخ الإنسان . وهو مسعى طموح جدا ، أكثر مما ينبغى ، ولكن له فضل الطموح وفضيلته . ومن ثم تضطر الخبرة الشعرية اضطرارا ، فى سياق هذا المسعى ونتيجةً لضروراته - إلى أن تصبح واحدة ، متماسكة . ومن ثم فإن البصيرة لا تتأتى ، ولا تأتى ، لاحقة للتراكم ، بل تسبق بصيرته الآن الخبرة الشعرية نفسها وتعاصرها وتتولد معها . تصبح الرؤية والشعر واحدة متعاصرة . لم يعد الزمن الشعرى تتابعا ، بل وحدة تجمع بين الماضى والحاضر والمستقبل . ولا يمكن هنا أن نستشهد - كما أمكن فيما سبق - بأبيات مقتطعة من السياق . القصيدة كلها تصبح كُلاً غير قابل للتجزيء وغير منفصم . هذا ما يحدث فى «دراما الأبعاد العشرة» ولم يكن قد حدث فى «ست الحزن والجمال» ، وهذا ما يحدث فى «تحولات الخروج» ضمن سياق أوسع ، ولم يكن قد حدث فى «سبع سطوح للعقم» .

ومن المقومات الأخرى والأساسية فى شعر ماجد يوسف : حسه بالإثم فى العالم ، وحسه بإثم العالم : هذه الخطيئة المخامرة بل الغامرة تجد أوضح تعبير لها فى قصيدة من قصائده الأولى بعنوان : «حيوانات» :

«دخل الشيطان/فتح البيبان/فى الفجر صلاً بالأنام/ضحكت عينيه بالنار وبالشهوة الحرام/مد الإيدين - الحية وبالتعابين - يرموا السلام» .

إلى أن يقول ، فى إدانةٍ كاملة ، ومقلقة ، للناس كل الناس :

«نطق العرَق ، والعُرى بِينْهم ، والسُكات ، واتكلموا كتير من غير كلام .
واتبادلوا أكل التفاحات . . .»

وهى خطيئة لها بلا شك إيحاءات اجتماعية كامنة . لكن دلالتها الميتافيزيقية واضحة ، وهى لذلك قاصرة . هى دائرة صغيرة كاملة ؛ أعنى صغيرة وإن كانت كاملة . ولذلك فإنها تقترن بالحس بالعى والخرس ، وأظن أن فهمها ، على وجهها ، لابد أن يرتبط بإثم آخر ، ولكنه مُنْقِذ ومُحْيى ؛ إثم الحس بالعى والخرس . لكن حدس الشاعر لا يتوقف عند هذا الكمال الصغير المُحَاط به فى دائرة إثم العالم المغلقَة ، لذلك نراه ، على الفور ، فى قصائد أخرى ، يستشرف باب الخلاص ويجرى

خلفه ، عندما يقول :

«مكسورْ جِناح الشعر فيَّ ، ومِنْجرحْ خَدّ الكلام» .

أو يقول :

«أخرس وْهُمَّا ما يعرفوش ما تقول بَقَه ما تقول بقه .. ما .. تقول .. بَقَه ..»

ولذلك أيضا فإن فى هذا الشعر تفاؤلا - وكل تفاؤل فيه سذاجة - فى داخل مأساةٍ تكاد تكون حسية ، وفيه شوق نحو العدالة والحقيقة . هذا أيضا يمكن أن نثبته من شعره الأول بأبيات واضحة دالة :

القاتل الأَبْلَهْ قتيل/ساكن فى جُحْر المستحيل/مش عارف انّ الصخرة/لابدّ تِرْعِد بالصهيلِ .

فهذا إعلان مفصِح وبينٌ عن الإيمان : الإيمان بضرورة اندحار القهر ، واستحالة استمراره ؛ الإيمان بضرورة أن ترعد الصخرة بصهيل الانتصار والانطلاق والعَدو نحو آفاق مفتوحة .

أو نسمع هذا البيت الجميل :

«المراكب يا حبيبتى محملة بجوع الصوارى للمراسى الحقّانية» .

فهذه رؤية فى غاية الجمال ، وديناميكيتها هادئة ولكن فعالة ، والتوق فيها للحق والعدالة توق أصيل ومثقل وعميق ؛ فالجوع للحق يبحر بثقةٍ نحو مرسى محتم ، وموجود . وهنا أيضا عبقرية تمتاز بها لغة الشعب ، فى كلمة «الحقانية» : هى أكثر من الحق والعدل إذا عبَّرنا عنها بالفصحى ؛ ففيها معنى التبرير أيضا ؛ فيها معنى أو ظل لمعنى متحدر من أصول إلهة قديمة من آلهتنا ، هى مَعْت ، رفيقة أوزيريس ، التى تجمع فى ذاتها كل خلال الخير والبر والعدل والحتمية أيضا . هى فى الحقيقة «معت الحقانية» .

* * *

أريد فى النهاية أن يؤدى ذلك كله بنا إلى الفهم الذى ينير لنا هذا الشعر كله ، فى مجمله .

تصوّرى ، عَبْر مشاركةٍ لهذا الشاعر ، هو أن التركز حول الأنا - الأنا الشاعر والأنا على إطلاقه - والتمرد على هذا التركز ، فى سياق متتابع حينا ، أو متعاصر حينا ، تكاد تكون التيمة الأصلية والأساسية عنده . ومن ثم فإن هَمَّ هذا الشعر الأصلى والأساسى هو الانفلات من حصار الذات ؛ من حصار الأنا ، إلى الحبيبة - الوطن - الأرض - العالم .

أظن أن فى هذه النتيجة مفتاح شعره ، وأن هذا الشعر ، فى هذا الضوء ، يصبح واضحا ، مفصحا . قد يكون غامضا ولكن ليس فيه لبس ؛ ومن ثم فهو شعر بحق .

فى هذا الفهم تتضح - بسطوع - قصيدة «سبع سطوح للعقم» . ففى هذه القصيدة نجد أن الأنا هى مركز الكون . نجد أن الشاعر يبدأ بذاته - وهو فى هذا يجعلنا نلحق بخبرتنا جميعا ؛ فنحن جميعا نبدأ بذاتنا . وهو يدور حول هذه الذات ، بألوانها الممكنة له ، فى ست دوائر أو ستة سطوح . الأنا هى كل شئ ؛ إنه لاينى يردد هذه الخبرة التى تكاد تكون عقيدة ، ست مراتٍ عَدّا .

«مَلَقِتْش مخلوق م البداية - إلا أنا ..»

وهذه الأنا تشع وتمتص ألوان العالم كله فى وقت معا . والنتيجة الضرورية هو فقدان الأنا فى العالم ، وكسر طوق الذاتية أخيرا ، من خلال معاناة متعددة الأدوار والألوان وخصيبة ، على الرغم من أنها تتناول تيمة العقم والمَحْل والخراب . العقم فى الواقع هو الأنانية ؛ والقصيدة كلها تصدر عن هذا الحس التراجيدى حقا بالعقم . وهو تراجيدى لأنه أولاً وعلى الرغم من حدته وأمانته المطلقة ، لا يسلّم ولا يعنو ولا يسقط بإرادته . هنا التناقض التراجيدى أساسىّ ، وإن كان مطموراً تحت ركام متقلب دَوَّار من مظاهر العقم المسيطرة . القصيدة تنتهى ، بعد تصاعد حاد متوتر حتى لتوشك أن ينشرخ صوتُها ، إلى هذه الرؤية - الحلم :

«والحلم شايفُه بيتْفِلِت من صلب عودى اللى انحنى .. الحلم سلطح نفسه فى عيون الصغار .. بصيت على اللوحة السراب .. ملقتش مخلوق من البداية .. حتى أنا ..»

صورة العقم بألوانها الستة ، تمّحى وتصبح سرابا ، تفقد الأنا ذاتها .. ولكنها تفقد ذاتها لا فى عدمٍ كامل ، فذلك لا يمكن أن يتسق مع كل خصوبة تجربته السابقة السرابية حقا ، ولكنها مجسدة وعضوية ، بل تفقد ذاتها لأنها تفلت إلى هذا الحلم الذى ينبثق من صلب الانكسار ، ويثبت فى عيون الصغار . وهذا ما أسميه بالتفاؤل . إنه ساذج ، ربما ، ولكنه جذرى .

والمعاناة عبر السطوح الستة وحتى السطح الأخير الذى لا لون له - لأن فيه كل الألوان فيما أظن - هذه المعاناة هى فى القصيدة حوار صعب ومتلاحم كأنه صراع العناق - كأنه صراع يعقوب مع الملاك - بين الذات والعالم الذى يتخذ جسد الحبيبة فى مستوى أول ، ويتشكل بأرض الوطن فى مستوى ثان ، ينتهى بأن يفصح عن نفسه - هو العالم كله - فى المستوى الأخير . سطوح العقم الدوارة المتحركة هى مستويات هذا الصراع - العناق :

«جسمك المحفور فى جسمى»

رؤية ليس فيها أقل لبس . هو جسم الحبيبة ولكنه أيضا جسم

الوطن المعشوق والمقتول معا ؛ جسم العالم المحبوب والممقوت معا . والإفلات النهائى ، من هذا الحصار الذى يضرب بطوقه الداخلى المحفور فى جسم الذات نفسه ، إنما يأتى عندما تمّحى الألوان ، بعد تبادل طويل للاتهام ، وغوص يزداد غورا فى الحس بالخطيئة ، تظهر بداية التطهر ، وينكسر طوق الانحصار ، وتبدأ على الفور القصيدة التالية ، شديدة الوضوح والأمانة ، فى المقطع الأول من « **تحولات الخروج من الدواير المثلّثة** » بل فى عنوانها نفسه :

« **ولأننا كنا أجبَه من بداية الأسئلة . كان الخروج هو التمن للاكتمال**

كان المعادل للسؤال . . انفجّر النبع البرىء فى بؤرة الكهف الحلال » .

إذن فهذا هو السعى إلى الخروج من حصار الأنا ، من حصار التشوّه والاستحالة ، من طوق الدوائر المثلثة ؛ وهى مثلثة لأنها شائهة ومعوجة وآثمة . هذا هو السعى إلى الخروج منها للبحث عن الخلاص ، عن الاكتمال ، عن الدوران الديناميكى الحى . والبحث يبدأ ، ولعله أيضا ينتهى ، من خلال الفن . هذه قصيدة معاناة الخروج عن طريق الفن . وسوف تقرأونها ، فهل تتلمسون فيها معى هذا البحث المضنى الشاق - والممتع معا - إذ تكون :

« **الدهشة طِير بجناح حَجَرْ**

والبرق فاس خَصّب جبين الرعد بالنهد/المطر

الواحد الفرد انشطر . . كان الحلول هو الشهادة بالانشطار

واتكوّر الكُون بين فِخاد الشمس والعقل - الإلّه »

جلىٌّ ومبين هذا البحث وما ينتهى إليه ، ولكنه ثقيل أيضا وممزق ، حيث جناحه حجرى ، وفأسه ساطعة الضربة . ولكن الفرد ينشطر ، لأنه لم يعد فردا ، بل اثنين ؛ أصبح هو والعالم ، فى خبرة حلول واندماج ، انطلقت الأنا - بجناحها الحجرى - إلى حيث تجد بؤرة الكون فى « العقل - الإلّه » ، وأيضا ، وفى الوقت نفسه ، فى جسد العالم ، ثورة الإخصاب المنير . إن جَسَدانية الكون تمتزج هنا بعقلانيته »

والقصيدة تبدأ بحثها الطويل بدعوة إلى الخروج والانفلات من حصار الذات المُخْرَسة الساقطة فى فزع السؤال ، فى رعب التكون ، بين شطين واضحين منذ البداية : الشعر والعقل . ولكن هذا الانقسام الأول ، هذا الجناح المشطور ، إنما يحدث مع ذلك فى قلب عجينةٍ كثيفة من مقومات هذا العالم المتفرد - الذى يمكن أن يكون هو نفسه أيضا عالما نعيش فيه ونتنفس بثقل ، ونحاول أن نحلّق بأجنحة كالحجر . ومازالت هذه المقومات هى عناصر الخصب والعضوية والحسية ممتزجة بعناصر الصلابة فى سياقها الهندسى المتعَقّل . مازلنا نجد أن الرد على انفجار البحث هو « عظْم السؤال » وإذن فليس ثم إجابة ، وأن ما ينتظرنا ، بعد الخروج من كثافة « بطن إيزيس » ، بعد النزول من « الرحم السَوْسَن » ، هو « أنشودة الفسق الحلال » . وإذن فليس ثم خروج من هذه العجينة العضوية ؛ عجينة الولادة . وإذن فنحن مازلنا فى دائرة متفتحة ومغلقة فى الوقت نفسه ، بل فى داخل دوامة من الدوائر المفتوحة المغلقة ، كلها ؛ فى داخل حركة مستمرة من الخروج والدخول ، بلا انتهاء .

نحن نشارك بعد ذلك ، حتى نهاية المقطع الخامس ، فى مسيرة متقلبة الأدوار وشديدة الغنى ، ومعقّدة التركيب ، يصعب اختزالها جدا إلى عناصرها الأساسية . هى فى الواقع مسيرة الذات فى صراعها مع الشعر - بأوسع معانيه التى تتضمن الموسيقى والرقص ونغم اللون وإيقاع التشكيل أيضا . وفى صراعها مع اللغة :

« وسألنى عن معنى اللغة ، قلت : الجنون » .

وسوف أخاطر هنا بأن أحدد بعض هذه العناصر الأساسية ، بتوصيف خارجى ، هيكلىّ ، لا أهدف منه إلا إلى شىء واحد ، هو مجرد تلمس الأعمدة الرئيسية - أو على الأقل بعض الأعمدة الرئيسية التى ينبنى عليها جسم القصيدة المتدفق الفوّار :

١ - إن الفن ليس مجرد أداة للإفصاح ، بل هو جوهر الكيان ، بما فيه من روع الوحى ، ومغامرة الهجرة .

« **عريتك ودخلت الجوهر**

- **الجوهر . . جوهر** »

٢ - إن الانفصام عن التقاليد ، والخروج إلى ساحة الكشف والبراءة ، مغامرة محفوفة بالتردى ، ولكنها هى الضرورة التى تتجدد باستمرار ودون توقف . والتوقف عنها هو الموت بعينه .

« **ما بقاش فى جسمى أى موضع إلا فيه طعنة جناس أو جرح رتم**

واديني بالفظ على الفراش

أنفاس تقاليدى . . الكفَن . »

أوه واحرقى ريش بغبغان واصعقى عُهْر النموذج والمِثَال والذاكرة

ما هو قَدَرك انك تسبقى » .

٣ - إن الفن هو نبوّة أيضا ، بكل ما فى النبوة من معاناة ومجد .

« آ آ آه زمّلونى . . زملونى

من حروفى ومن فتونى

فى مغارات المحاولة

البلابل دخّلونى »

٤ - إن الانفصال بين الشعر من ناحية ، وجسد العالم وعقله من ناحية أخرى ، مستحيل ، وزائف :

« افتح للشمس . . تاريخ اللمس

هاجِمْ بالنار قداس الفن . »

٥ - إن الذات المنقسمة على نفسها ، والمتوحدة مع ذلك ، هى ساحة البحث والصراع والانقسام هنا بين الجسد والعقل ؛ بين عنصرى الذكر والأنثى ؛ بين الفرد والمجموع ؛ بين الفرد والوطن ؛ بين التاريخ والمستقبل .

هذه العناصر الرئيسية الخمسة هى ، فى ظنى ، أعمدة المقاطع الخمسة الأولى من القصيدة . إن الإشارات إليها ، والإيحاءات بها ، أوضح من أن أرددها ؛ فهى نسيج العمل كله ، وخلايا كيانه الحى الذى يصعب فصلها عنه بأى نوع من أنواع التشريح .

والتكنيك الفنى البحت هنا - إن أمكن أن نتحدث عنه باعتباره بحتا ، وهذا غير ممكن بالطبع - تتركز فيه السمات التى كانت قد بدأت تتخلّق فى أعمال ماجد يوسف الأولى . ولا بأس أن أذكّر بها : فإلى جانب الانصهار الحميم بين مفردات وتكوينات العربية الفصحى والعامية بنكهتها الخاصة ، نجد انصهاراً مركّبا آخر ، على مستوى أعلى مع مفردات قاموس المثقفين ، تحتل مكانها بلا أدنى افتعال ولا حس بالتقحم . وإلى جانب التجريدات العقلية نجد ابتعاثات الصور الحسية العضوية .

وإلى جانب أسماء الأعلام التى لا تقصد لذاتها ، بل يقصد بها الإيحاء بأفكار عامة ، أو تصورات ثقافية عامة ، نجد « تضمينات» كثيفة ومتلاحقة من عناوين الأعمال الفنية التى مارسها معه جيله كله - بل أصبحت هذه العناوين ، أو هذه الأعمال الفنية ، بما فيها أعمال الشاعر نفسه ، وأعمال أصدقائه ، هى مفردات التجربة نفسها ومقوماتها . فهو يُدخل تفاحة على قنديل ؛ وهو يشير إلى « سنابل » التى يصفها بأنها وجه ثان للغضب ؛ وهو يدخل إيقاع « الغزالة التى لا تحب الشعر فى الزمن الردىء » (محمود درويش) . وهو يتحدث عن الوقت الذى كان « للكائنات الطالعة » (على قنديل) ، وعن الرحلة الطويلة من « أقاليم الليالى إلى إقليم النهار » (أدونيس) ، ومن دخوله الأرض الخراب ولقائه بالرجال الجوف (إليوت) ، وعن ست الحزن التى تطلب منه أن يقول لها « مرثية للعمر الجميل » (عبد المعطى حجازى) . وهو يسمع بَطَلَه فى النزع الأخير يغنى « أنشودة المطر » (بدر شاكر السياب) ؛ وهو الحبيب الذى كان قد أهداها « أزهار الشر » (بودلير) قبل أن يغوص فى داخل نفسه ويدفن نفسه فى « المقبرة البحرية » (بول فاليرى) . وهكذا وهكذا من « مركب » على طه المهندس إلى « عيون إلزا » أراجون ، حتى ينتهى - بعد أن كان قد بدأ - بنفس مغامرات « الإضاءة ، وكاف نون » التى وضع فيها هو وأصدقاؤه معقد طموحهم الفنى .

وسواء رضى ماجد يوسف وأصدقاؤه ، أو لم يرضوا ، فإن اللغة التى يُضْفَر بها هذا النسيج الفنى المتفرد هى أساسا لغة سيريالية . ولا أقصد مجرد لغة الألفاظ ، بل أقصد اللغة التى يفصح هو نفسه عنها بأنها « الجنون » ، لغة الحلم والوعى ؛ لغة الصحوة المفتوحة على أغوار النفس الداخلية التى نشارك فيها جميعا ، وهى مع ذلك حميمة ووحيدة عند كل منا .

أما المقاطع الخمسة الأخيرة فهى بداية العثور على الرد السليم شاعريا ووجوديا ؛ بداية الخروج من الذات حقا إلى ما هو غير الذات ؛ أى بداية التوحد بالجماعة ، بالأرض ، بالوطن ، بالعالم ، بداية انكسار - أو كسْر - طَوْق الأنانية :

« أنا - أنا - أنا - أنا

من نقطة الفنا . . إلى . . امتلأت بالجسد

أنا خرجت من أنا . . أنا »

حتى نهاية هذا المقطع :

« أنا . . أنا . . أنا . . أنا . . الواحد . . العدد »

وليس هذا الخروج بالشىء السهل ، بل تكاد تحسه يتم على الرغم من الشاعر ، بقانون لا يمكن أن يقاوَم ، ولكنه لا يطاع بامتثال سلبى ، بل يفرض لنفسه بقوة قاهرة .

هذا سفر الخروج المكتوب فى سياق مصرى بحت ، مرتبط أوثق ارتباط بتاريخ هذا الوطن الذى يعيش - مازال وسوف يظل أبداً يعيش - فى ذاكرة لا تموت ، والذى يتجه ، بلا حوَل وبالحتْم ، إلى أن « ندخل تخوم الانفجار ونفتح بيبان المستحيل » إلى أن « يتجسد معمار البذرة والسكين » إلى « نكتب مبادىء

الانسلاخ وندخل جحيم البونقة وننحت شجونة » - هذا الوطن - « فى الشروق » .

وفى هذا الجزء الرئيسى الثانى من القصيدة تبدو بجلاء خصائص الجمال التى يستطيع هذا الشعر ، بهذه اللغة ، أن يحققها : الشعر الحى الملتصق بوجداننا العميق ، دون حواجز - مهما شفّت أو كانت شاهخة - من اللغة القديمة التى مهما تحدّدت أو تعاصرت فهى مازالت جدارا ، قد يكون جميلا جدا ومعبرا جدا ، ولكن تظل لها حدود حاجزة وقاطعة ، قائمة بنوع من الصلابة مهما كانت هشة ، لا تتيح هذا التدفق النابع من الوعى المصرى الخاص بأصالته الخاصة ونكهته الخاصة ومذاقه الذى لا يضارَع . ومع ذلك فإن هذا التدفق ، بموجاته الصاعدة الهابطة ، لا ينفصل عن نوع رهافة المعالجة ورقة المدخل وحساسية التعبير المثقف السوفسطى الذى لا يملكه إلا من عرف معاناة الفكر وخفايا الفروق بين ظلال الحس .

السؤال هنا : هل فى القصيدة ثم جنوح إلى الإسراف فى تقصى هذه الفروق الدقيقة بين مناحى التعبير ، بحيث تنحو شيئا ما ، إلى أن تثْقُل موجة التدفق الشعرى وتربدّ ، وتكمد ، ويتطاير لها شىء من خَبَث الزَّبد الذى قد يذهب جفاء .

أظن أن شهوة الإبداع الجديد ، والكشف الجديد ، قد ثقُلت أحيانا بالقصيدة ، فى جزئها الثانى ، على هذا النحو الذى كنت أتمنى أن يكون أصفى وأوجز ، وأقطع ، وأذهب إلى القَصْد الشعرى ببلاغة التركيز والاستغناء عن الفضول ومن ثم ، أقدر على حمل الرسالة الشعرية . قد أكون مخطئا ، وقد يكون امتلاء التعبير وكثافته واحتشاده بما هو غير ضرورة مطلقة ، هو الأقدر على حمل هذه الرسالة ليس هناك إلا معاودة تأمل العمل ومعايشته ، مرة بعد مرة ، لكى نصل إلى الاقتناع ، معا .

أما التطور الدرامى فى القصيدة فليس مبنيا على الجهل بالحقيقة والسعى إليها ، فها هى ذى الحقيقة مطروحة منذ البداية ومعروفة ، بل هو مبنى على البحث عن هذه الحقيقة المعروفة ، ببصيرة مسبقة وبدائية وأولية . والضرب فى دروب هذا البحث الممضّ ، من خلال تاريخ الفن ، وفن التاريخ ، من خلال عضوية العالم ، ومنطق المجتمع ؛ من خلال التجسد والهندسة ، حتى نصل إلى :

« وحِّد إيقاعك بالجميع/إنت اللى مليان بالجسد/إنت انتباه وعَى العدَد » .

حتى نصل إلى :

« الدايرة كملت .. وابتدى بعث التحرر منّها .. ينحل قوس المنتهى ..

يخرُج جوع تخضرّ صحراء السطوح .. على نوع ربوع تفاحة الشهوة

وإرعاد المخاض تتلمّ أجزاء الحقائق فى البؤر .. حسب الشريعة والقانون .»



مابعد القراءة الأولى
الحداثة فى شعر أحمد عبد المعطى حجازى

ياروسلاف ستيتكيفتش

فلنفترض أن الحداثة فى الفنون شىء والجدة شىء ، وأن الفرق بينهما على قياس الفرق بين المال التليد والمال الطارف ، وأننا فى استهلاكنا اليومى لها قد لا نتوقف لنفرّق بينهما . غير أننا خارج استهلاكنا اليومى سوف ننتبه بسهولة إلى أن المال الطارف يمكنه أن يصير تليدا مع الزمن ؛ أما ما افترضنا أنه ليس إلا مظهر الجدة فى فن من الفنون فلا يبقى منه رصيد فعّال بعد لحظة استهلاكه الأولى . ولعل اصطلاحنا الاقتصادى والاجتماعى هذا يساعدنا فى التركيز على الجانب الكيفى عوضا عن الكمى فى نقاشنا حول موضوع الحداثة ، وبخاصة إن افترضنا افتراضنا الثانى ، وهو أن ثمة علاقة عضوية بين الحداثة والإبداع ، وأن مثل هذه العلاقة لا تقع بين الإبداع والجدة . وخلاصة لتورطنا فيها لا يفيدنا أن نستمر فيه طويلا ، نلاحظ أننا مازلنا - أساسا - مع المشكل الذى نبهنا إليه «كولردج» عند تمييزه بين الخيال المبدع والخيال المنوع . وعلى سبيل المثال يمكننا القول بأن رأى كولردج نفسه كان هو الآخر مبدعا فى حداثته ، بغض النظر عن جدته .

قد تساءل الشاعر المصرى الحديث صلاح عبد الصبور مرة عما سوف يبقى من بعض رواد الأدب العربى المعاصر للتاريخ ؛ وكان منهجه المميز فى تساؤله هذا يدل على جدليتنا الماثلة بين الحداثة المبدعة والجدة ، وكان رده محقاً فى تحفظه . ولكننا يمكننا أن نصحح قراره النقدى بعض الشىء فنقول : إن الكثير أو الأغلبية سوف يبقى منهم للتاريخ إن اعتبرنا التاريخ مجرد سجل موضوعى للمجتمع .

أما السؤال الذى يهمنا حقيقة فهو ماذا يبقى من تاريخ الفن للفن ، وليس للتاريخ كهدف لذاته ؛ لأننا مع بنائنا المتاحف ، ومع تأليفنا لموسوعات تاريخ فن من الفنون ، لابد أن نحوّل حياة - أى طاقة فعالة - لتلك المستودعات الوقورة وهذا لا يحدث إلا عن طريقة التفريق والتمييز بل الاستثناء . فتقع كل جدة مرحلية كجدة فى كفة لا تمثل إلا التاريخ الاجتماعى للفن المعين ، ويقع ما هو ذو حداثة مبدعة فى كفة . فهل نشمت فى النهاية بغلبة قانون المعدل الاجتماعى على الاستثناء الخارق لذلك المعدل ؟ لا ليس بضرورة الأمر ولا بطبيعته ؛ لأن الثقل النوعى للمستثنى القليل فى مجالنا هو دائما أضعاف أضعاف الثقل النوعى لما هو المعدل الاجتماعى فقط . وعلى المدى البعيد سيكون له بقاء من نوع خاص يمكننا أن نسميه مستقبليا . أما التاريخ فسوف يبقى تاريخا ، أى مجالا لمعرفة مختلفة عن المعرفة التى تهمنا . وإذا كان للنقد دور فى كل هذا فهو أن ينقذ شيئا ما من الماضى للحاضر ، أو أن يمنع الحديث المبدع من أن ينزلق قبل أوانه نحو عالم الأشباح المهملة ، وأن يدفع به إلى المستقبل .

وليس بسهل موقف الناقد فى هذه المهمة ، بل قد يكون موقفه إزاء الماضى بوصفه باحثا فى ذلك الماضى بمفهومه التاريخى أسهل كثيرا منه إزاء التجربة المباشرة للحدث المبدع ؛ أى أن البحث قد

يكون أسهل من النقد ؛ لأنه يختار لنفسه مجال معلومات موضوعية قد تشكلت خارج متناول يد الباحث أو خارج تجربته . فالباحث ليس بمسئول عن الماضي مسئولية مباشرة ، قادرة على تغيير الأشياء تغييرا جذريا ، كما لو كان بينه وبين الماضي تواطؤ . بيد أنه واع - أو لابد أن يكون واعيا - بأنه عندما يصبح ناقدا فإنه - نصا على ذلك - يصبح مسئولا عن مقدرة التجربة أيضا وعن مصيرها . وبذلك نعنى أن التجربة التي كانت قد أدت ساعتها فيما مضى من المراحل التاريخية إلى التقويم - الأولى قد يراها الباحث كما لو أنها صارت تقويما شبه موضوعي بحكم جبروت الزمن ليس إلاّ ؛ فتصبح هذه التجربة وذلك التقويم كلاهما واقعا في اعتبار الباحث ، يرتاح إليه إلى حد بعيد ، ويبنى عليه مقولات بحثه . أما الناقد فتكاد لا تتاح له الطمأنينة من حكم الماضي ولا الارتياح إليه ؛ لأن أحكام الماضي إنما هي أصلا تحديات أمام كل حاضر نقدى ، مع ما فيها من إطار تقويمي مسبق ، قد غربله الزمن التاريخي وصفاه - أراد الناقد ذلك أو لم يرد . وفي نهاية الأمر لا يمكن أن يتنصل الناقد تماما عند حكمه على الماضي ممن أطر ذلك الماضي وممن قوّمه ، بل لا يجوز له ذلك ، ولا يمكن أن يصبح حكمه حكم حاضر تماما ؛ لأنه دائما سوف يبقى استمرارا لشيء كان ، وستبقى الأطر الزمنية جزءا مهماً من الكيان التجريبي الكلى ، والجسر المعرفي الذي يفضي إلى الماضي في أيما فن لا يكون إلا التجربة له ؛ أي أن الذي ينبغي أن يوصله النقد عند انشغاله بالماضي هو قبل أي شيء آخر إمكانية تكرار المعرفة التجريبية ؛ فقد لا يموت العمل الفني بوصفه وثيقة من وثائق التاريخ الاجتماعي ، حتى وإن كان عديم القدرة على إعادة المعرفة التجريبية ، إلاّ أنه يموت يقينا في لب ذاته بوصفه عملا فنيا عندما تنقصه تلك الطاقات .

أما موقف الناقد تجاه العمل الفني الذي يعاصره - ولنفترض أن ذلك العمل قصيدة - فنجده على حد كبير من الصعوبة والخطورة ؛ لأنه ليس ثمة من يساعد الناقد على أن يخطو تلك الخطوة الأولى الضرورية ، التي هي اتخاذ الموقف التقويمي ؛ فلابد أن تكون قراءته لما بين يديه - أي للقصيدة الحديثة - كما لو كانت هي القراءة الأولى على الإطلاق ، لأنه سيكون المسئول الوحيد عن قراءته هذه وعن كل قراءاته ، من حيث إن كل ناقد بل كل قارىء من حواليه سيكون له قراءته المستقلة ، أو قراءة يدعى فيها الاستقلال . الإجماع التقويمي في المعاصرة إن حصل حقيقة فلابد أن يحصل دائما بناء على الرأى - أي على التجربة - وليس اعتمادا على السند . وهكذا يكون من الأفضل كلما صدرت قصيدة جديدة أن تُقرأ مرة على الأقل كما لو لم يكن لها صاحب ، وبعد ذلك فقط أن تقرأ مرات كثيرة على معرفة من صاحبها ، بل على معرفة جلة الظروف التي تحيط به عامة وتحيط بها بخاصة . وفي النهاية قد تكون ثمة إمكانية لقراءة يتناسى خلالها الناقد - القارىء كل الإضافات والظروف ، فتتجلى أمامه القصيدة عينها سطحا ذا ألف نافذة وألف مرآة . أي لابد أن تكون التجربة قد عادت إلى القصيدة مرة أخرى ، إلا أنها الآن أعمق وأخصب[1] . ولا يمكن لمدرسة «النقاد الجدد» ولا لمنهج ستانلى بورنشو (Stanley Burnshow)، مع تركيزه على «القصيدة عينها» من خلال شرح بدائى يدعى أنه ترجمة للقصيدة - لا يمكن لها أن يقنعانا إقناعا كافيا بأن القصيدة حقا «هي القصيدة» ليس إلاّ - أي أنها مثل الوردة ؛ فلها شكلها ولونها وعبقها ، لا أكثر ولا أقل . بل الأمر ليس بهذه البساطة ، إلا عند القراءة الأولى ، مع أنها أيضا قراءة قلقة مضطربة ، لا تطمئن إلى تجربتها ، بل تستبصر وتتطلع إلى أنواع من التجربة لم تجدها كاملة بعد ، أو ربما فيما عدا القراءة الأخيرة - ولكن هل ثمة قراءة أخيرة للقصيدة ؟

وحتى القراءة الأولى فيها صعوبات حسب ما ذكرناه ؛ فإن اختار الناقد شاعرا معينا محطاً لمثل هذه القراءة ، فما الذي يدفعه إلى ذلك الاختيار ؟ ما الحجة ؟ لأن عشرات من دواوين الشعر «الحديث» تصدر في هذه الأيام ، بل تتكوم بالمئات ؛ فثمة فيضان مستمر منها يتدفق من مصر ومن العراق ومن بيروت ، سواء من دور النشر الحكومية أو التجارية . ويمر بالناقد هذا السيل من الحروف والكلمات والتفعيلات والقوافي سريعا يوما بعد يوم . ومعظم القراءات في هذه الحال لا يمكن إلاّ أن تكون قراءات أولى - وأخيرة ، ومعظمها أيضا يكون قراءات لا يبقى منها إلاّ شيء من خيبة أمل وندم . وهذا أيضا من طبيعة أحوال الأشياء ، حتى وإن تساءل الناقد القارىء أحيانا : هل ثمة شيء يسمى الشعر ؟

مع ذلك فلا مفر من أن نستمر في قراءتنا ، تلمساً تجريبيا للشعر ، أو لما هو وهمه ، دون أن يساعدنا في ذلك غير إيمان يكاد يكون عقائديا ، بأن الشعر حقا موجود في ديوان ما ، أو في مجموعة ما ، أو على صفحة ما .

فهل نحن على معرفة أو على وعي بما نتطلع إليه ؟ وهل نعرفه إن نحن عثرنا عليه ؟ وفي هذا خطورة كل القراءات الأولى . فالقارىء للشعر المعاصر - بخاصة إذا كان ناقدا - يجرى أبدا وراء طيف خيال ، ولا يتوقف إلاّ إذا ما جعله لهاثه المؤقت يلجأ إلى مناخ أكثر هدوءا ، مثل مناخ تحليل منهجي بحت ، يكون غرضا في ذاته لأيما شاعر ولأيتما قصيدة ، بغض النظر عما كان ينبغي أن يكون أساس كل حماسة منهجية ، وكل صلاحية تطبيقية ؛ فعندذاك يصبح النقد ممارسة هروبية ، وتجنبا لما هو بيت القصيد في المهمة النقدية - أي لما هو إمكانية إعادة التجربة لقراءة الشعر بناء على الاقتناع بالقيمة الجوهرية لتلك التجربة التي لا تنبثق إلاّ من منبعها - أي من القيمة الشعرية الجوهرية للنص الشعري ، الذي لا يمكن أن يكون أي نص يتناوله الناقد جزافا أو تعسفا ، أو لأنه قد أصبح له شأن في جو إيديولوجي معين ، أو وزن بسبب رواج سوقه ؛ لأن مثل هذا البحث حتى وإن كان ذا دقة من ناحية المنهج ، ففيه مع ذلك الكثير من

التعسف بل اللا مبالاة من حيث البعد التجريبي . وفي نهاية الأمر قد تكون ضراؤه أشد من سرائه ؛ وذلك لأنه يمكنه أن يعوض الكثيرين عن قراءتهم الأولى الحقيقية بما لا يفيد أن يقرأ ثانيا إلا إذا كانت أسباب القراءة تقع خارج نطاق الشعر الجذري[٢] .

ومن المتوقع أن يكون واضحا الآن أن لاختيارنا لشعر أحمد عبد المعطى حجازى حجة اختبارية فى قراءتنا لما يعاصرنا من الشعر العربى الحديث ؛ فهو اختيار مبنى - بادىء ذى بدء - على أنه كانت ثمة قراءة أولى ، كان فيها الكثير من الاستعداد لقبول إمكانية التجربة ، وكان فيها أيضا شىء من تحفظ ، أو لنقل من يقظة الحساسية ، وأن هذه القراءة سرعان ما أدت إلى قراءات أخرى بحث فيها القارىء عن أسباب ومكونات وعلل جعلته يستمر مع ذلك الشاعر عبر قراءات متتالية .

ومن بين عدة الأسباب والعلل التى تصلح لنا حجةً اختبارية نذكر أولا درجة مباشرة الصلة ، أو - بالأحرى - وثاقة الصلة التى تتم بين القصيدة الحديثة ووعينا بمواقفنا الحياتية التى هى كثيرة ومختلفة ، والتى هى مسئوليتنا ، مثلما أن الشاعر مسئول عن القصيدة - بل قد لا تكون كل مواقفنا ذات وضوح وبروز من حيث وعينا الذاتى . فالذى لابد أن يحدث لحظة القراءة إنما هو استيعاب من نوع مزدوج : للقصيدة ولأنفسنا فى آن واحد ، وأن يتكون من خلال وعينا بحضور القصيدة المعرفى نوع آخر من الحضور ، هو حضور تجريبى ، نعرف من خلاله أنفسنا بقدر معرفتنا للقصيدة . ولا شك أن نوعا من أنواع هذه المعرفة التجريبية يمكن أن يتواجد لحظة قراءة قصيدة من أية فترة زمنية غير فترة المعاصرة (وأيضا ليس من الضرورى أن نفهم المعاصرة مفهوما ضيقا ؛ لأن كل شاعر قوى يُكَوِّن لنفسه نطاقا نستطيع أن نعده نطاق معاصرته ، مع أن اتساع ذلك النطاق لا يناسب زمن الشاعر الحياتى بقدر ما يناسب «قوة الشاعر المُعَيَّن» ، التى لها مقاييسها الزمنية الخاصة») ، إلا أن ذلك النوع من المعرفة لا يتكامل بكل أبعاده إلا فى حالة تطابق زمن القصيدة التجريبى وزمن متلقيها . وفى مثل هذا التطابق يكون لكل العناصر المكونة للقصيدة دور عضوى لا يستغنى عنه . بذلك نعنى كل المفاهيم ، حقيقية كانت أم افتراضية ، مثل اللغة والشكل والمضمون والموضوع والإيقاع والنبرة ، وما تسميه بالأسلوب ، مع ظلاله وأضوائه وأعماقه ومساحاته . وهذه العناصر كلها لابد أن تتواجد ، لا بصفاتها المجردة المبعثرة ، بل بوصفها تركيبة عضوية متماسكة ، يعايشها القارىء من خلال تجربة القصيدة . فإن عَرَّفْنا الحداثة بهذه الطريقة وجدناها عالما واسعا ذا باب ضيق جدا ، لا يدخله من الشعراء إلاّ عدد قليل ؛ حتى الذين دخلوه مرة قد لا يدخلونه كل مرة .

فلنلتفت إلى شعر أحمد عبد المعطى حجازى ، ولنقرأ من أشعاره ما قد قرأناه قراءات ما بعد القراءة الأولى . فإن ابتدأنا بشعره المبكر نسبيا رجع بنا ذلك إلى مجموعته «مدينة بلا قلب»[٣] ؛ وهى تشمل إنتاج أربع سنوات ، ما بين ١٩٥٤ - ١٩٥٨ . ولا شك أن المدة الزمنية التى تقع فيها هذه المجموعة لها صبغة وبصمة خاصتان . والأمر المهم هنا هو أن الحداثة - ليس كنظرية من نظريات علم الاجتماع أو علم الجماليات بل بوصفها موقفا - كانت قد أصبحت جزءا ضمنيا من المناخ النفسى فى الحياة الاجتماعية والثقافية فى بعض أقطار الوطن العربى وبخاصة فى مصر . وذلك على عكس ما كان قائما قبل ذلك بسنوات قليلة ، عندما كانت الحداثة شيئا غير عُضوىّ تماما - أى أنها لم تكن قد صارت حالةً نفسية راسخة ؛ لأنها كانت تعد جزءا من الكيان النفسى الأوروبى أو الغربى ، وخصوصية من خصوصياته . كل ذلك كان قد تغير فى الفترة التى نحن بصددها . وأول ما نشعر به ونحن نقرأ شعر أحمد عبد المعطى حجازى هو انعكاس لذلك الموقف الجديد ، بل لتلك الحالة النفسية . وتحقيق ذلك له أهمية كبرى فى إثبات موقف ذلك الشاعر من الحداثة بمفهومها الصحيح . وكل خطوة نخطوها فيما يلى لابد أن تكون انطلاقا من ذلك الموقف . ولذلك أيضا ليس من السهل أن نعد مجموعة «مدينة بلا قلب» ناجحة برمتها ، أو حتى بمعظمها ، فتكون قراءتنا فيها قراءة سريعة بل معجلة فى أكثر من مكان . ومع ذلك فلا شك أن بعض قصائدها يستحق النظر ، ولكن ليس بالضرورة للأسباب التى افترضناها سالفا ؛ ومنها قصيدة «مذبحة القلعة» مثلا ، بطابعها القصصى الذى يميل إلى الموال القصصى الشعبى من ناحية ، وإلى «البَلاد» شبه البيرونى من ناحية أخرى . غير أنّ هذا النوع من القصيدة الذى يبدو معلّقا بين الغنائية والقصصية يتميز بالجدة النسبية دون الحداثة . ومع ذلك فوراء هذه الجدة النسبية يلفت نظرنا فى القصيدة بعض عناصر غنائية وصفية ، تخاطبنا بلغة غير لغة «البلاد» الرومنتيكية ، وغير لغة المواويل تماما . وثمّة أيضا بعض لمحات من رؤية قد رفضتْ أن تتلون بألوان تلك العدسة السهلة ؛ عدسة المدرسة الرومنتيكية الاستشراقية فى الرسم - وكانت ألوان تلك العدسة قد استولت على الجيل السابق لأحمد عبد المعطى حجازى . بل إن لغة الشاعر الآن ورؤيته أيضا أصبحتا حديثتين فى الشعر العربى حداثةً لم نجرِّبْها بهذا الشكل سابقا . ومن ثم نشعر بأن صلة من نوع جديد قد تكوّنت بيننا نحن وبين ما يشغل بال الشاعر .

إننا نعنى هنا أشياء بسيطة جداً ، قد لا تكون أكثر من لوحات منفصلة خاطفة لمنظر من مناظر المدينة - مناظر قد رأيناها مرات عدة دون يقظة الوعى بها ، أى دون ما نسميه بالتجربة ، مثل قول الشاعر :

«ويعود الصمت يمشى فى الحوارى الحجرية
حيث مازالت رسوم فاطميّة
وطلول شركسية

ودمَنْ . .
ضيَّعت أنسابَها أيدى الزمن
وَعَفَنْ ،
وبيوت ، وصخورٌ ، وتراب
نام فيها الجوع واسترخى الذباب» . ص (١٤١)

مثل هذه اللمحة تجعلنا نشعر بأننا نشاهد مناظر ألفناها بعيون جديدة ، أو على مستوى جديد من الوعى ، مع أننا كنا نمر بها يوميا ونكاد لا نراها ؛ لأنَّ أُلْفَتَنَا كان ينقصها شىء ما . وها نحن أولاء نظنّ أن الشاعر قد جعلنا نرى قلب القاهرة القديمة بواقعية أبرز ، فنرتاح إلى ذلك الشعر . إلا أننا سرعان ما ننتبه إلى أن الشعور بالواقعية هذا من ورائه أشياء أخرى : أشياء شعرية بحت ، لم نتعود أبدا أن نربطها بالواقعية . فما تلك الرسوم والطلول والدمن ؟ هل ما ينويه الشاعر هو حقا أن ينتقل بنا إلى أقدم الأغراض الشعرية العربية ؟ وأيدى الزمن التى ضيّعت الأنساب ، أليست هى أيدى سبأ نفسها ، التى قد تفرقت وما بقى منها إلا أسطورة باهتة ؟

إلا أننا فى قراءتنا الأولى لمثل هذه اللوحة كِدْنا لا ننتبه إلى هذه الأسئلة ، والشىء الأهم الذى شعرنا به كان عكس تلك الأشياء القديمة ، بل كان نوعا من تَجَلٍّ لواقع مصعَّد - كما لَوْ كُنّا قد توغّلنا فى غضون المدينة كما هى على الحقيقة . وفى نهاية الأمر تكون تجربتنا هذه للمدينة - برغم جزئيتها - شِبْهَ الذى جرّبناه بعد ذلك عند قراءتنا لوصف توغل فى الشوارع نفسها فى قصة يوسف إدريس « قاع المدينة » ، إلا أن اللحظة فى القصيدة تعوض عن استطراد القصة . وفى القصيدة أيضا سِرٌّ فاعلية تلك اللغة العتيقة .

لا أكثرَ من ذلك فى قصيدة أحمد عبد المعطى حجازى المبكِّرة . وإذا نحن توقفنا عند غيرها من قصائد المجموعة نفسها فربما كان وقوفنا عند « العام السادس عشر » ، وكان توقفنا - مرة أخرى - لأسباب جزئية . فى هذه القصيدة يحاول الشاعر أن يقول لنا شيئا ما عن نفسه . وقد يكون ما سوف يقوله ذا أهمية ذاتية ، إلا أنه مع كل ذاتيته نمطى للغاية . فهل نَعِيبُهُ على ذلك ؟ أو أن ما نتفقده حقا هو عين النمط فى الأشياء ، فى حين أن ما يهمنا هو النمط فى هَيَجان المراهقة ، والنمط فى تكوين الشعراء . القصيدة - طبعا - ليست من إنتاج المراهقة - وهذا ما يهمنا أصلا - مع أنها تدور حول ذكريات المراهقة لأن كل معرفتنا عن تكوين الشاعر لابد أن تنصب وتتركز فى لحظة تكوين القصيدة . أما ماعدا ذلك فمجرد معلومات تخرج عن نطاق النقد أو تكاد .

أول ما نراه فى القصيدة هو أنها تبتدىء بطريقة تذكرنا بأسلوب ت . س . إليوت ؛ وهو الأسلوب الذى كان له رواجه فى البيئة الشعرية العربية فى منتصف الخمسينيات :

أصدقائى !
نحن قد نغفو قليلا
بينها الساعة فى الميدان تمضى
ثم نصحو . . فإذا الركب يمر
وإذا نحن تغيرنا كثيرا ،
وتركنا عامنا السادس عشر ص (٩١)

ولكنّ هذا الشاعر الذى يحادثنا بأسلوب يمثّل فترةً زمنيةً محددة تحديدا دقيقا ، يلتفت بنا إلى لحظة فى حياته كان أسلوب تفكيره وإحساسهُ بالواقع مازالا مختلفين . لم يكن أىُّ تيار أوروبى مباشر قد استولى بعدُ على أسلوب تفكير الذين كانوا سوف يصبحون شعراء جيلهم . فيرى الشاعرَ نفسه بملامحه وهى تنعكس فى مرآة الذكريات النمطية - أى يرى نفسه يتنهد ويتشوق تحت شُرفاتٍ دكناء صامتةٍ ، وَيَسْهَرُ الليلَ إلى أشعار مثل قول إبراهيم ناجى :

يافؤادى رحم الله الهوى   كان صرحا من خيال . فَهَوَى
اسْقِنى واشرب على أطلاله   وارْوِ عَنى ، طالما الدمع رَوَى

فيلتفت إلينا الشاعر عندئذ ، ويبدو كما لو كان يعترف بأخطاء المراهقة :

كنت أهوىَ هؤلاء الشعراء
أرتوِى من دمعهم كلَّ مساء
أتَغَنى معهم بالمستحيل
وبألوان الذبول
وبأوراق الخريف

. . . .

ثم يستأنف التفاته شِبْهَ البيانى ويؤكّد :

كنت أهوى هؤلاء الشعراء
أتسامى فوق غَيْمٍ نَسَجوهْ
أتمطّى فى بَخُورٍ أطْلقوهْ
وأرى الحبَّ . . شروداً وتهاويم وحُزْنا
والمحبَّ الحقَّ . . من يَهْوَى ويَفْنَى !
وعميقَ الحبِّ حباً لم يتمْ
ليقولوا . . يااللَّحْنِ لم يتمْ ! (ص ٩٢-٩٣)

هكذا يرى نفسَه الشاعر الذى كان قد انطلق بنبرته الإليوتية ، التى كان من المتوقَّع أنها سترنّ رنيناً غير هذا الرنين . لكن الشاعر اختار أن يبدو أمامنا مراهقا رومنتيكيا . ومع ذلك فإنْ نحن أعَدْنَا النظرَ إلى ذلك النوع من الحيلة فى سياق تداول الأجيال الشعرية الأخيرة ، ساعدنا ذلك على فهم الموقف التناقُضى الخاصّ بشاعر هذه القصيدة . فهو من ناحية وليد المناخ الشعرى الذى يلفتنا إليه مع بسمة التهكم على شفتيه - مهما يكن ذلك التهكم خفيفا بل حنونا . ومن ناحية أخرى تتم رؤ ية الشاعر الذاتية ، ويتم هذا الالتفاتُ عبر عدسة تختلف نوعيا عن عدسة اللحظة الزمنية التى يرجع بنا إليها ، فلا يرينا الشاعر نَفْسَهُ كما كان ، بل يُرِينا ما هو عليه الآن بوصفه واعيا لماضيه القريب البعيد فى الوقت نفسه ، فينعكس كل ذلك فى أسلوبه

الذى هو أسلوب جيله فى لحظة الانفصام من الجيل السابق . وأسلوب جيله هذا فيه بعض عناصر دخيلة بشكل مباشر ؛ ما زلنا نشعر بمباشرة انتحالها ـ فلنقل مثلا عن ت . س . إليوت . أما الأسلوب الذى حدث الانفصام عنه فهو على عكس ذلك ـ على الأقل من حيث كيفيةُ ترسُّبه فى وعى الشاعر ؛ لأنه يبدو له كما لو كان على درجة ناتئة من بديهية ، فيعرف الشاعر أنه قبل أى شىء آخر ابن ذلك الأسلوب برغم كل رفضه له . وقد يكون فى ذلك الموقف بعض الإيجابيات ؛ لأنه يسمح لنا بأن ننظر إلى شاعر « حديث » مثل أحمد عبد المعطى حجازى لا بوصفه نتاج اللحظة الإليوتية فى تاريخ شعر القرن العشرين بعامة ـ أو كما لو كان استعمال ذلك الشاعر للغة العربية أمراً عرضياً .

وحتى إن قبلنا أنّ رومنتيكية جيل العشرينيات والثلاثينيات ـ التى لا تمثل لحظة الجودة فى الشعر العربى الحديث ـ هى الأخرى ليست إلا رؤ ية جمالية مستعارة من حيث جُذُورُ تكوينها ـ حتى إن قبلنا ذلك ، وجدنا شعراء الجيل التالى لها ، مثل أحمد عبد المعطى حجازى ، غير واعين بذلك ؛ لأنّ التعبير الشعرى لتلك الرؤ ية كان قد أصبح واقعا « مولدا » أو على الأقل مهضوماً . وفى نهاية الأمر فإن ما بقى منه لاصقاً بوعى شعراء الجيل الجديد أو مترسبا فيه من مرحلتهم التكوينية الأولى ، كان قد صار مزيجا شبه عشوائى وشبه مصفًى من الغنائية العربية الفطرية الراسخة الجذور فى الحساسية العذرية ، وفى القلق النفسانى الصوفى ـ « والمحبّ الحق . . . من يهوى ويفنى » . فلا يضرّ الشاعر الواقف على عتبة نوع جديد من الحداثة أن تكون مثل هذه الرواسب طافية على سطح وعيه ـ حتى وإن كان بطريقة تهكمية . وأيضا لا يضره ألاّ يكون واعيا بأن إطار تلك الرواسب العتيقة كان هو الآخر فى وقته حساسية دخيلة . وبهذه الطريقة سوف يستطيع الشاعر أن يغض النظر عن معظم عناصر تلك الجدة المرحلية فى « مدرسيّة » شعر الجيل التى كان قد تَربىّ عليها ؛ لأنهّ كان لابدّ أن يتجاوز حقا كلّ الذى كانت جدَّته قد فاتت ولم يبق من حداثته إلا الحد الأصغر .

أما ظواهر المدرسة التى حلت محل الرومنتيكية فى شعر جيل أحمد عبد المعطى حجازى ـ ومن بينها خصوصية أسلوب ت . س . إليوت ، فحضورها لا يزال مباشرا مثلما كان وقت اقتحامها الأول ، وملامحُها ما برحت مُدْرَكة .

مع ذلك فالذى لابد أن ننتبه إليه هاهنا ـ لأنهّ أيضا من الملامح الخاصة بأسلوب أحمد عبد المعطى حجازى ـ هو أن الشاعر يجمع بطريقة قد تكون تلقائية خصوصيات أسلوبية ذات جدةٍ عصرية بخصوصيات أسلوبية فى منتهى التقليدية ، وأن نتيجة ذلك الجَمْع تتمثل فى نوع من الوحدة نكاد لا نرى لها مثيلا فى أساليب أنداد ذلك الشاعر .

مالذى يبدو لنا جديداً ـ أو لِنَقُلْ حديثاً ـ فى أسلوب أحمد عبد المعطى حجازى بحيث نشعر بأنّه يُضمِرُ تياراً آخر يَسْرِى فى غضونه ، وأن ذلك التيار مع وعينا المتزايد به يتجلى أمامنا بملامح لا جدّة فيها إطلاقاً ، إلاّ أنه مع كل ذلك لا يزاحم ـ بل لا ينافس ـ عناصر الجدّة التى هى النسيج الملموس الأول لأسلوب الشاعر ؟

لقد رأينا ذلك فى نموذج اقتبسناه من قصيدة « مذبحة القلعة » ، ونراه هاهنا أيضا فى الالتفات شبه البيانى الذى يتكرر على مدى القصيدة كما لو كان لازمة موسيقية (refrain) ، والذى قلنا إنّه يذكرنا ببعض خصوصيات أسلوب ت . س . إليوت ، إلا إنّه أيضا يذكرنا ـ بل يبتعث فى وعينا الأعمق ـ التفات الشاعر العربى القديم إلى من يصاحبه فى رحلته ، ومطالبته هؤلاء الرفاق بالوقوف على أطلال الذكريات ، فيغفو الشاعر قليلا كما غفا الشاعر الأموى ذو الرمة مثلا ، فَيَمُرُّ الركْبُ . . . وبعد كل هذا يترك الشاعر الأقبية ؛ فها هو ذا قد رجع بنا إلى القاهرة كما نعرفها ، ويتفرق الخليط فى كل اتجاه . (ص ٩٧) . وقد يكون زمن الشاعر الحياتىُّ فى مثل هذا الأسلوب تيارا واحداً . أما زمنه ـ أو زَمَنَنا ـ الشعرى البحت ففيه تياراتٌ تحتانية وجانبية تَشُدُّنا فى أكثر من جهة . واعتذاراً عن قراءتنا ـ ما بعد القراءة الأولى ـ لقصيدة « العام السادس عشر » نقول إنّ الاعتبارات الأسلوبية أحيانا تبدو أشد إلحاحا من غيرها من الاعتبارات ـ بخاصة إن كانت تؤدى إلى فهم ما يليها من القراءات .

وآخر قصيدة تلفت نظرنا فى المجموعة « مدينة بلا قلب » هى « بغداد والموت » (١٩٥٨) ، وفيها حقا ما يُلحّ على أن يُقرأ أكثر من قراءة . ومرة أخرى ليست القصيدة بما هى كل هى التى تُلْزِمُنا ذلك ، بل جزءٌ منها ـ ولا نقول « قطعة » ، لكى لا نلتزم بالمناهج الانتقائية المعروفة فى تاريخ الجمع والتبويب التوظيفى لأشعار منفصلة .

وإن تركيزنا على الجزئيات فى شعر أحمد عبد المعطى حجازى ـ بخاصة فى المبكر منه ـ لم تكن لنقصد إليه أصلا ، حتى إن تصرّفنا هذا يمكن أن يتضمن نوعا من الشكوى من أن درجة الكثافة الشعرية فى معظم قصائد الشاعر فى هذه الفترة لم تكن قد استقرت بعد . ومع ذلك فبالنظر إلى عنوان المجموعة الذى هو « مدينة بلا قلب » يمكننا أن نعد الجزء الذى لفت اهتمامنا هو الجُزْءَ المُعَنْون للمجموعة كلها ـ وهو :

بغداد درب صامتٌ ، وقُبَّةٌ على ضريح
ذبابةٌ فى الصيف ؛ لا يَهزّها تَيار ريح
نهرٌ مَضَتْ عليه أعوامٌ طِوالٌ لم يضل
وأغنياتٌ مُحْزنة ،
الحزن فيها راكدٌ ، لا ينتفضْ !
وميِّتٌ ، هيكلُ إنسانٍ قديمْ ،
سيفٌ على صدر الجدارْ ، خنجرٌ من النضار ،
أردية ملوَّنة ،

غطَّتْ ضلوعاً من هشيمْ !
وامرأةٌ تُغلِقُ فى وجه المساء بابَها
تبكى على أخشابه أحبابَها
وأوْجُهٌ منقّباتٌ ، لا تبوحْ
بغداد سورٌ ، ماله بابْ
بغداد تحت السطح سردابْ
الفَجْرُ فيه ، فى سواد أحْرُفٍ على الورقْ
والشمس فيه ، واستدارة الأفقْ
شمعةٌ تراقصتْ من حولها سُودُ الظلالْ
(ص ١٦٧ - ١٦٨)

إننا نرتجف رُعْباً من هذه الرؤ ية لبغداد فى سنة ١٩٥٨ أو أى سنة غير ١٩٥٨ ، أو لأىّ مدينة تمثلها رؤ ية أحمد عبد المعطى حجازى لبغداد ١٩٥٨ ؛ ففى مثل هذه الرؤ ية شىء يستمر معنا ، ويلصق بنا ، كالرعب نفسه ، حتى وإن كان منفصلا عن باقى القصيدة . وكذلك صورة سواد الأحرف على الورق ، واستدارة الأفق حول لَهَبِ الشمعة التى قد انتبهنا بسهولة إلى تقليديتها ، فإنها قد تحولت فى إطار هذه الرؤ ية إلى شىء ذى مَعْنى عضوى ، ضمن سديم الخوف والقشعريرة المحيط بالكلّ . إننا نشعر من خلال هذه الصورة شعورا يكاد يكون تجريبيا ، بأن الإنسان حينما يقع فى السراديب مثل سراديب رؤ ية الشاعر ، تتحول هويّته إلى سواد أحْرُفٍ على الورق ، ولا يبقى له أفق إلا دائرةٌ ضيّقةٌ قلقة من ضوءٍ يختلج حول الشمعة . أما الظلام فيحيط بكل شىء . عند ذاك ندرك أن مثل هذه الصورة لا ينتهى إلى لغة أبى تمام الشعرية ، أو إلى لغة ابن الرومى ؛ وأنها لغة كنا بحاجة ملحة إليها لكى يجد الواقع الذى يحيط بنا سبيله إلينا .

ولكن برغم كل الذى يُقْنِعُنا فى شعر أحمد عبد المعطى حجازى من أول وهلة فثمة مشكلة قد لاحظناها كذلك من أول وهلة ، وهى عدم تمكن الشاعر المتلبِّث من أن تجرى وحدات قصائده على درجة ثابتة مما سوف نسميه بالكثافة الغنائية ، لأن ما يجعلنا نقرأ شعره بادىء ذى بدء ، بل ما يجعلنا نرجع إلى قراءة شعره ، هو تحقق لمحات من تلك الكثافة الغنائية ، التى هى لمحات الرؤ ية الشعرية الحقيقية ، والتى لا يمكن أن يعوِّض عنها أى عنصر آخر فى بنية القصيدة ، كلما كانت تلك القصيدة غنائية بالمفهوم الاصطلاحى . فلهذا السبب نحن دائما نطالب الشاعر القادر على الكثافة الغنائية بأن يجعل منها كُنْه القصيدة ونسيجها ، بل يجعل منها العنصر المكوِّن للإطار البنائى للقصيدة : أن تبدأ القصيدة وأن تتفتح من خلال الإحساس بهذه الكثافة ، وأن تنتهى بنفادها . فالإحساس بطاقات الشكل المحرِّكة فى القصيدة لابد أن ينبثق من الداخل .

لكننا كثيرا ما نتساءل عند قراءاتنا لقصائد أحمد عبد المعطى حجازى عن الدوافع التى تجعله يستأنف قوله فى لحظة يلزمه الصمت فيها . وهذه المشكلة عامة الانتشار فى الشعر العربى الحديث ؛ وخلاصتها هى الميل إلى التطويل ، دون اعتبار لخصوصيات الشكل والنوع الشعرية . والغالب أن ما يجعل الشاعر يُصرُّ على التطويل إنما هو حِرْصه على أن يكون وَقُوراً وصاحب فكر اجتماعىّ أو إيديولوجى ، وقبل أى شىء آخر ألاّ يكون متشائما بل أن يكون متفائلا انبعاثيا ، خصوصا فى مراثيه .

فإذا ما انتقلنا إلى مجموعة أخرى مما بين أيدينا من أشعار أحمد عبد المعطى حجازى ، وهى مجموعة «لم يَبْقَ إلا الاعتراف»[٤] ، وجدنا أنفسنا لا نتوقف فيها إلاّ عند القصائد الثلاث التى هى «يوميات الإسكندرية» ، و«الأمير المتسول» ، و«رثاء المالكى» ، وهى نسبة لا بأس بها أصلا ، وإن كنا بالنظر إلى الكثافة الغنائية ، والتطابق بينها وبين شكل القصيدة ، لا نرتاح من هذه الثلاث إلا إلى قصيدة واحدة ، هى «يوميات الإسكندرية» . ولا نقول إن هذه القصيدة أجود وأعمق شعورا وتجربة من زميلتيها ، بل على العكس ؛ فموضوعها أقل طموحا من حيث الفكر ، وأشدّ انطواء على الذات . ومع ذلك تبرز القصيدة متكاملة مستوية فى درجة الكثافة الغنائية من أولها إلى آخرها . وهذا ما يساعدنا على أن نستمر مع ذات الشاعر عَبْرَ التجربة الغنائية ، ونرى الأشياء بسيطة كما هى فى ذاتها :

سحائب دكناءُ تملأ السماء
إلا شريطاً شفقياً بينها وبين عَتْمة البيوت
والبحر ألوان تموت . . كلما ضاق المساء
ونحن فى المقهى نموت (ص ٤)

إن الاستيعاب للطبيعة بهذا الشكل كان يمكن أن يؤدى إلى حساسية غير حساسيتنا تماما . فمجال التعاطف مع مثل هذه الرؤ ية للطبيعة كان شاغراً أمام الشاعر : السماء كانت تضيق ، والأفق كان قد تحول إلى شريط شفقى ، والبحر صار ألواناً تموت . إلا أن موت الشاعر كان يقع فى مجال غير ذلك المجال : الحزن والحنين واليأس كل شىء فيه كان مختلفا . ونرى الشاعر يقف على بعد من الطبيعة العطوف المنهمكة فى ذاتيتها ؛ فهو يظهر لنا منقطعا عن تلك الطبيعة انقطاعا شبه موضوعى ، بفضل جدار غير مرئى ، يُسمى البُعْد ــ أو التباعد ــ التهكمىّ : «ونحن فى المقهى نموت» .

ومن خلال هذا الإحساس التهكمى بالذات ، الذى هو نوع من الموضوعية ، سوف نستطيع أن نتعرف تجربة الشاعر مع «مارس» الأثينية الثدى ، وسوف نطّلع على تلك المسرحية القديمة التى يعادِ إخراجها كل موسم على شواطىء الإسكندرية ، والتى «تبدأ دون دقة ، وتنتهى بلا ستار» . (ص ٤٣)

فإذا كان ثمة مجال للعاطفة فى عالم الشاعر فإنها تكون دائما على الطرف الآخر من كل شىء يجربه ، وتكون تلك الموضوعية التهكمية ، أو يكون ذلك التباعد التهكمى دائما هو الوسيط بين

العاطفة والشاعر ، وإذا كان ثمة إمكانية لـ «نوبة البكاء» فهى أيضا تقع على البعد - بُعد الحلم الذى يصحو منه الشاعر على مأساة رحلته الأخيرة هذه . . وهو واع بأنها هى الأخرى تتباعد وتتضاءل .

ومن بين مجموعات أحمد عبد المعطى حجازى الشعرية كلها يمكننا أن نُفْرِدِ مجموعة «مرثية للعمر الجميل» من حيث نسبة القصائد الناجحة فيها ، ومن حيث توافر ما سميناه الكثافة الغنائية . أما عنوان المجموعة فله أيضا أبعاد من حيث المعنى لابد أن نتوقف عندها . فالعمر الجميل لدى أحمد عبد المعطى حجازى هو تلك الفترة فى حياته وفى حياة مصر ، التى قد انتهت أصلا مع هزيمة ١٩٦٧ ، والتى تطايرت أشباحها الأخيرة مع وفاة جمال عبد الناصر[٥] . ولذلك فقد تكون القصائد المحورية فى المجموعة هى «البحر والبركان» ، و «نوبة رجوع» ، و «الرحلة ابتدأت» . وفى هذه القصائد الثلاث أيضا يُثبت لنا الشاعر أمراً نكاد لا نتوقع إمكانية وقوعه فى الشعر الحديث بعامة وليس فقط فى الشعر العربى الحديث ، وهو أن يكون الشاعر الحديث مازال قادرا على التعبير من خلال وسائل أسلوبية غنائية بحت عن مواقف مثل الشعور بالوطن من حيث المصير الجماعى المنعكس فى مصير الذات . ولا نعنى ههنا شعر الحماسة الوطنية الذى عرفناه عبر أجيال من شعراء النهضة الأخيرة ، لأن لغة هؤلاء الشعراء وبلاغتهم قد فقدتا صلتهما الحيوية بحساسية الجيل الراهن ، بالمفاهيم الحديثة للذات وللجماعة . وما تبقى من تلك اللغة وتلك البلاغة فى الممارسة اليومية لمهنة الشعر لا يكون إلا ممارسة شبه طقوسية .

وليس هذا هو موقف أحمد عبد المعطى حجازى من لغة الشعر ومن بلاغته . وإذا نحن رجعنا لحظة إلى قصيدة من غير المجموعة التى نحن بصددها ، وهى قصيدته المبكرة «أوراس» (١٩٥٦ - ١٩٥٩) وجدناها لمحة انتقالية من حيث إدراك الشاعر لمشكلة الأسلوب على مفترق الطرق بين حساسيتين غنائيتين . فَصَوتهُ فى هذه القصيدة مازال مرتفعا هائجا متقطعا ، ونبرته مازالت مباشرة :

مُدُنُ المغرب
ترتج على قمم الأوراس
وتهبُ الريح الشرقية
تُنشِبُ مخلبها فى الثلجِ
وتقلبُ أحشاء الموجِ

ويطوى زئيرٌ كالوهجِ
يجتاح القمة والتلا
بن بِلاّ !
اغتالوا بن بلا !
ثورة . ثورة
ما أعظمه يوم الثورة
تهتز الأعماق الحرة
تهوِى مدن ، يهمى مطر ، تنمو زهرة
تتعارك مخلوقات النور ، ومخلوقات الحفرة
يلْقَى رجلٌ محبوبته . . آخر مرة
ويُودِّعها غزلاً ،
شِعراً ، قُبَلا ،
آخر مرة
يتلمس فى ضوء القمر الوانى جذع الشجرة
يشقى حتى يجد اللفظ النبرة
ليقول وداعاً ! حين يثور
يَنسَى أشياءه
ينسى أبناءه
يتذكر أن الباطِلَ يَنْفِى الحق
نار تتلهى بالخُضرة
شهوات تهزأ بالفكرة
شُرف فى الطين . . رؤى مرة
ما أعظمه يوم الثورة
يوم نَهْوَى فيه الصدق
نَصْفُو ونرق
فنرى بلداً وَرِعاً
الناسُ به يمشون معاً
يَشْدُون معا ،
يبكون معا
وإذا مات الإنسان به ،
عرف الانسانُ به قبره
ثورة . ثورة
شعبى فى الشطِّ الأبيضِ ثار
ضربات جَناحِكَ يا نَسْرى ،
فى المغرب نار
آه !
لو أن جَناحَك فوق المشرق طار
آه !
لو أن النارَ سَرت فى باقِى الدار
يا ويلى ! يا ويلى !
يا أحزانى ! يا قضبان الليل ![٦]

هذا الأسلوب وهذه البلاغة سوف يَشْحَذُهما ويُتْقِنُهما شعراء المقاومة الفلسطينية فيما بعد . أما تجربة عبد المعطى حجازى مع صوت الشعر الخارجى وصوته الداخلى فسوف تتطور تطورا مختلف الاتجاه نحو غنائية أهدأ وأعمق . وهكذا على الطرف العكسى من «أوراس» نجد قصيدته «بطالة» (١٩٧٤) بعنوانها القاسى ذى المرارة التهكمية :

أنا والثورة العربية
نبحث عن عمل فى شوارع باريس ،

نبحث عن غرفة ،
تتسكع فى شمس أبريلَ

. . . .

إن زماناً مضى ،
وزمانا يجيء !
قلت للثورة العربية :
لابد أن ترجعى أنتِ ،
أما أنا
فأنا هالكٌ
تحت هذا الرذاذ الدفىء ![٧] .

ولنرجع إلى القصائد الثلاث التى اخترناها من «مرثية للعمر الجميل» ، والتى هى مراثى الحُزن قبل اليأس ، ولنتأمل قصيدة «نوبة رجوع» أولاً ؛ لأنها الأسهل ترتيباً وبناء ، أو لأنها تبدو لنا كذلك . فالقصيدة مبنية على أساس تكرار نَغْمَة تلك «النوبة» العسكرية الخاصة برنينها الحزين الذى يبدو لنا وكأنه يجيئنا من أبعاد تتجاوز بُعْدَ المأساة نفسها ، لأن تجربة المأساة قد تكون فردية الوقوع ، وفردية الوعى ؛ أما هذا الحزن ففيه شىء يبلغنا من وراء أفق الإنسان من حيث هو فرد ، ويجعل الفرد يندمج مع الكلّ الجماعى اندماجا حميا ، فتتكون كتلة تنبض نبضا موحد الإيقاع ، ويتكون نوع من وحدة الوجود العرقى . ومن هنا اتسمت بساطة القصيدة ، وبساطة تجربة الشعور بالوطن — أو حتى بالوطنية — بعُمق لم نتوقع العثور عليه فى جدول مشاعرنا ؛ كما أننا كنا قد يئسنا فيما مضى من أن نعثر على تلك التجربة وعلى هذا القدر من الكثافة فى معظم النماذج الشعرية التقليدية ، التى كانت تحتكر حساسيتنا . فقد يكون توصيل تجربة قديمة فى العصر الحديث حجة اختبارية كافية لحداثة الوسيلة ذاتها :

كأن صوتا ما ينادى !
فتعود من وراء الأفق أسراب الحمائم
تدور فى شمس المغيب دورة وتفترق !
كأن صوتا ما ينادى !
تخلع الأرض قميصها الذى احترق !
تخضوضر الظلال فجأة ، وتنفث البراعم ،
بُخارها العطرى فى قلب السخونة !
كأن صوتا ما ينادى !
تنهض الريح السجينة
دافعة أمامها حقولَ قمح وأغانٍ وقُطعان غَنَمْ !
كأن صوتاً ما ينادى !
فيرفرف العلم
يمطر وحشةً ، وحزناً ، وحنيناً ، وسكينة
فى شرفة المدرسة التى اختفى ضجيجها ،
وأقفرت ساحتها
ورصّعت أشجارَها الخُضْرَ طيورها البواغمْ
كأن صوتا ما ينادي !
فنغيب نحن لحظةً وتشرق المعالمْ
يدهشنا أنّا نحب هذه المدينة
وأننا قد اكتشفنا خِلسةً ، فى هذه الأبنية الجواثم
أشياءَها الدفينة
وأن فيها امرأة ، تخطر فى قميص نومها ،
وقطةً تموء فى السلالم !
كأن صوتا ما ينادى !
فنجيب : نعم !
نحس عضة الحنين والألم
وتنبض الذكرى بأسماء البلاد ،
والرفاق ، والمواسم !
كأن صوتا ما ينادى !
يزحم الرجال أبواب القرى
فى سُحُبٍ من الغبار والشَفَقْ
يسقط من جباههم ماء الوضوء والعرق
ويستجيش الليلُ أصواتَ البهائمْ !
كأن صوتا ما ينادى !
تُنْصَبُ الأعراس والمآتمْ !
كأن صوتا ما ينادى !
فيجيب : يابلادى ! يابلادى ! يابلادى !

(« مرثية للعمر الجميل » ص ٦٥ - ٦٨)

فماذا يقال عن مثل هذه القصيدة بعد أن كنا قد قلنا إنها تبدو بسيطة ، وبعد أن نضيف إلى ذلك أن مشاعرنا التى أثارتْها تبدو بسيطة هى الأخرى ؟ ولكننا نعجب حقا ؛ كيف أمكننا أن نرجع إلى شعور على هذه الدرجة من البساطة ، مع أننا فى الوقت نفسه نعرف أن الذى وقع حقيقة كان شيئا بعيدا كل البعد عن البساطة ، بل إننا من حيث التجربة لم نتوقع وقوعه ، ولم ندرك كل معانيه ! علينا أن نفترض حَلاً وسطاً : أنه من المستحيل أن قصيدة كهذه - ببساطتها الظاهرة - كانت تستهدف توصيل تفاصيل متنوعة ومعقدة نعيشها لحظة لحظة ، ونقطة نقطةً ، وأن الذى لابد أن نعترف به هو أن فى القصيدة توترا خفيا يشبه التناقض بين البساطة والشمولية من حيث التجربة ، وأنها - أى القصيدة - بفضل ترتيب بنائها الواضح السطور ، لم تستهدف إلا أن تكون مصبَّعاً شبكيا أو منوالا ننسج عليه خيوط أفكارنا ومشاعرنا ، وأن الشكل الشمولى المركَّب بكل دقة الإيقاع هذه هو عين المصبَّع الشبكى الذى نسجت عليه الحياة الفردية والاجتماعية تجاربنا الكثيرة المتنوعة . ولكن يبدو أننا كنا قد نسينا كل ذلك ، أو لم نَنْتَبِه إليه أصلاً ، فانتهينا إلى العجب من تجربتنا المعقدة الغنية بالأصداء مع مثل هذه القصيدة البسيطة .

فما الذى يحدث فى القصيدة ؟ يبدو أن الإجابة عن هذا السؤال هى كذلك بسيطة للغاية ؛ لأنها قد لا تختلف عما ينطوى

عليه عنوان القصيدة ذاته ؛ أى أنه « نوبة رجوع » . غير أننا إذا توقفنا عند معنى العنوان الاصطلاحى العسكرى وحده فقد فاتنا معظم ما فى القصيدة ، وانتهينا بذلك حقا إلى تبسيط فى المعنى لا يبرر بأكثر من التفاتة عَجِلة . ومع ذلك فالعنوان نفسه يمكنه أن يقول لنا أشياء كثيرة عن القصيدة ؛ فنوبة الرجوع أصلا إنما هى نوع من تكرار للمعنى الواحد الذى هو « العودة » ، إلا أن النوبة تكون بمعنى إعادة حَدَثٍ ما ، أى بمعنى تكراره ، مثلما تعود الغنم عند غروب الشمس إلى آبار المياه . وهكذا النوبة فيها شىء نهائى مثل نهاية النهار ، كما أن فيها شيئا دوريا يتكرر يوما بعد يوم . وهذا التوتر والتناقض فى معنى الكلمة الأصلى يسمح لها بأن تؤدى أدوارا عدة ، لا على المستوى الاصطلاحى فحسب ـ مثل معناها فى الموسيقى وفى المراسم العسكرية - بل على مستويات استعارية ورمزية متنوعة . وحتى إذا نحن أخذنا المصطلح العسكرى وحده وجدناه يشير إلى أكثر من معنى . فالنوبة تَعْزِفُها الجوقة العسكرية « حين يرتاح جثمان الشهيد على أرضِ الوطن » - كما يقول لنا أحمد عبد المعطى حجازى نفسه ، توطئةً للقصيدة ، ولكنها من الممكن أن تُعْزَفَ أيضاً عند إنزال العلم كل يوم ، إشارة إلى أن النهار قد انتهى . فهنا أيضا تمييز فى المعنى بين الحتمية والمرحلية . ومع ذلك فثمة عنصر مشترك بين طرفى المعنى ، وهو الشعور بأن المأساة على وشك التحول إلى الشعور بالحزن المجرد .

تبدأ القصيدة بعودة أسراب الحمائم من وراء الأفق ، وبدورانها فى آخر شعاع شمس المغيب ، وبافتراقها . وندرك من البداية أن شيئا ما قد بلغ آخر مسيرته وانتهى . وهذا هو خط المنوال الأول . وعند ذلك ننتقل مع صوت النوبة إلى الأرض وإلى نهاية رحلتها ، فنراها مختلفة عما كنا نتوقع ؛ لأن الأرض تنتظر الليل كما تنتظر الأنثى الذكر ؛ فهى تخلع قميصها الذى احترق - أى الذى يحمل لونا غير لون الأرض بصفته شمسيًا أو ناريًا - وترجع إلى سوادها الخصيب - أى « مخضوضر » - وتتفتح لليل من كل براعمها المعبَّقة بالعطور ، فندرك أن عودة الأرض إلى ظلام الليل هى انتهاء المثل إلى المثل .

وخط المنوال الثالث فيه شىء من الشاعرية الرعوية (pastor-al. fucolic بنفس النمطية التى تعودنا عليها ، ابتداءً من ثيوكريتس Theocritus وڤيرچيل Virgil ؛ لأن غروب الشمس لدى الفلاح ولدى راعى الغنم فى هذا النوع من الرؤية الشاعرية فيه دائما ما يدفع إلى الأمل فى الراحة ، وإلى الشعور بحزن سوداوى فى آن واحد ؛ لأنّ الفلاح وراعى الغنم قريبان من سواد الأرض ، ومن ربطها بظلام الليل .

ثم ننتقل فى منوال القصيدة إلى مشهد ساحة مدرسة مقفرة ، ونتذكر مراحل عمرنا التى قضيناها فى المدارس ، ونتذكر - على الخصوص - وحشة ساحات تلك المدارس فى أوقات العطلة ، ونعترف بأن لحظة انتباهنا إلى تلك الوحشة هى من أشد ذكرياتنا سوداوية وفراغا فى النفس . وهكذا نمضى فى نسج خيوط أفكارنا على منوال القصيدة ، وننتقل إلى المدينة التى قد استعدت للنوم ، والتى كانت كذلك قد أتمت دائرة رحلتها اليومية . وبهذا نعترف بشىء كنا ننكُصُ عن الاعتراف به . نعم ، إننا لا ننكر كل شىء من حولنا . . ولا ننكر الذكريات .

وثمة عودات - أو نوبات - أخرى على منوال القصيدة :

ازدحام الرجال فى أبواب قراهم « فى سحب من الغبار والشفق » ، وسقوط الليل غطاء على كل شىء سوى أصوات بهائمها . وندرك عندئذ أن كلمة البهائم نفسها فيها شىء مبهم مثل الليل . . . وفى ذلك الوقت تتناقض الأشياء وتنسجم معا ، فتَنْصَبُ الأعراس والمآتم ، ولا نعرف ما نقطة الانطلاق فى مثل هذه العودة ، ويصبح صوت « نوبة رجوع » صدى لأصوات الكل : « يابلادى ! يابلادى ! يابلادى ! » . وهكذا نرى أن ما قد حدث فى القصيدة هو أن الشاعر كان قد أطلق سراح أفكاره لدقائق قليلة لا تزيد عن دوام أداء « نوبة رجوع » ؛ ولكنه قد أحاط فى تلك اللحظات بتجربته الواسعة مع وطنه ، وقدم إلينا منوالا ننسج عليه تجاربنا نحن لِمَا قد يكون مصيرنا مع أوطاننا .

واللغة الشعرية - كما رأينا فى هذه القصيدة - يمكنها أن تكون « بسيطة » ، مع أن التجربة فيها - حتى للفظ الواحد - قد تكون لها أعماق وأبعاد تناقض أى انطباع بالبساطة . وهكذا يقف مفهوم البساطة أو الشفافية إزاء مفهوم التعقيد أو الغموض فى لغة الشعر بعامة ، وفى لغة الشعر الحديث بخاصة ؛ ونادراً ما نتوقف لكى نتأملها ؛ لأننا تعودنا أن نرى فيها إما إيجابيات أو سلبيات تكاد تكون مجردة عن أى اعتبار للنص الشعرى المعَين ، بل تكاد تكون قِيَماً نظرية مطلقة . ولذلك كثيراً ما نفضل البساطة على التعقيد ، والشفافية على الغموض ؛ لأن مثل هذا التفضيل يمثل مواقفنا النفسية والجمالية المسبقة ، غير المرتبطة بالعمل الشعرى الذى نتناوله نقديًا . وقد يقع عكس ذلك ، فننحاز إلى التعقيد والغموض مبدئيًا ، ونغض النظر عن خصوصيات العمل الشعرى ذاته . والخطر فى كلا الحالين قائم . ولنتوقف أولاً عند انحيازنا الحديث العهد للتعقيد والغموض ؛ فالذى يحدث عمليا فى معظم الأحوال هو أن الناقد الذى يواجه عملاً شعريا غامضا ومعقَّداً يميل إلى الدخول فى العالم المتشابك للنص ، واقتحام صعوبات فهمه فَهْماً ما ، مهما كان ذلك الفهم . وهو يقتنع فى النهاية بمجرَّد حَلِّ الشعر الحرفى لذلك النص ، ويظن أن كل جهده ولهاثه فى سبيل حل الشعر الحرفى يعوِّضه عن التجربة الشعرية . والناقد هنا يترك النص الغامض مكشوفا ويزعم أن المهمّة النقدية قد تحققت ، فى حين أن المهمة النقدية الحقيقية كان لابد أن تبتدىء من ذلك المنطلق ـ أى من منطلق الوضوح المكتسب للنص ؛ لأنه من هنا فصاعداً لابد أن تكون تساؤلاتنا النقدية حول النص الشعرى تساؤلات تقيمية بصفة مميَّزة .

أما مشكلة النص الشعري « البسيط » أصلاً فهي تبتدىء من واقع شفافية ذلك النص ، وأيضا من افتراض أن يكون الانطباع الأول إلى حد بعيد تقويميا - أي أن تكون صلاحية النص الشعري الجمالية هي الدافع الذي يجعل الناقد يسأل النص أسئلة نقدية متزايدة الإلحاح والدقّة حول ذلك الانطباع التقويمي الأول ، بمعنى أنه يتعين على الناقد ألاّ يتوقف عند البساطة البادية على سطح بنية العمل الشعري إذا كان ثمة تحت ذلك السطح غضون وتجاعيد قادرة على تفسير شفافية سطح البنية . فالبساطة لابد أن نبررها من داخل النص الشعري ، شأنها في هذا شأن الغموض والتعقيد . وفي نهاية الأمر لا يُعْلَنُ في الشعر « مبدأ البساطة » ، على نحو ما صنع جميل صدقي الزهاوي :

لم يكن مبدأ البسا طة في الشعر مُعْلَنا
أنا مِن بعد أعْصُرٍ أنا أعْلَنْتُهُ أنا ![8]

ومن ناحية أخرى فلغة الشعر الحقيقية هي دائما « مباشرة » - وإن لم يَعْنِ ذلك بالضرورة أنها « بسيطة » - مثلما رآها ت . إي . هولم T. E. Hulme « إنّ اللغة المباشرة هي الشعر ؛ وهي مباشرة لأنها تتعامل مع الصور . اللغة غير المباشرة إنما هي نثر ؛ لأنها تستخدم الصور التي قد ماتت وصارت تراكيب لفظية »[9] . ومن زوايا النظر هذه يمكننا أن نرى بساطة قصيدة أحمد عبد المعطي حجازي : من بساطة لفظها ، ومن العمق المتراجع نحو ماوراء أفق وعينا التجريبي ، من حيث غنى صورها .

وانتباهنا إلى أهمية الصورة الشعرية لدى أحمد عبد المعطي حجازي ، بل أكثر من ذلك ، انتباهنا إلى أهمية اللغة الشعرية التصويرية لديه سوف يساعدنا على فهم أهم خصوصيات قصائده الأخرى ، مثل قصيدة « البحر والبركان » . فهذه القصيدة من حيث الشكل أكثر تعقيداً من « نوبة رجوع » ، حتى وإن كانت هي كذلك مبنية أساساً على ترتيب يعتمد على الإيقاع البنائي الشامل لأقسامها غير المتساوية الطول ، وأن يبتدىء كل قسم بالتفات مباشر - أو بنداء - يؤدي دوراً يشبه دور اللازمة الموسيقية . وهذا الالتفات هو دائما استدعاء لجزيرة ذات اسم يفيض بشاعرية عجيبة يؤديها اللفظ « شدوان » ، الذي يجعل الشاعر يسائل الجزيرة عن سرّه « ومن الذي أعطاك هذا الاسم . . ملاّحٌ شريد أم خارج حمل السلاح على المدن؟ »[10] . وهذه الشاعرية في اسم الجزيرة تقابل شاعرية « نوبة رجوع » صورةً ورمزاً .

تبتدىء القصيدة بنداء أو بصيحة أو بتنهُّد أو حتى بِصَدىً :

شدوانُ !
صوتُ البحرِ يأتي من بعيدْ . .
وارتعاشاتُ النجوم على المياهْ
بتواثب اللمعانُ في نَغَمٍ يشبُّ ويختفي
ويرفّ طيرٌ لانراهْ [ص ٨ - ٩]

وشدوان هي كل هذه الأشياء وأكثر ؛ هي صورة لواقع شعري كبير يشمل القصيدة كلها ؛ وهي أيضاً كلمة لا يفهمها الشاعر تماماً كما رأيناه آنِفاً من خلال تساؤلاته عمن أعطاها هذا الاسم . ولكن ثمة إشارات غير مباشرة إلى نوع من الفهم وإلى نوع من الوعي بالإمكانات الشعرية الفريدة المضمَّنة في ذلك الاسم ، لأنّ الشاعر - بعد استدعائه رؤية الجزيرة من خلال اسمها - يشير إلى انطباعات صوتية بطرق مختلفة ، مباشرة وغير مباشرة . فذكره لشدوان يثير رؤية البحر المرسوم أولاً بخطوط صوتية ، سرعان ما تتحول إلى لمحات ضوئية . حتى الضوء ، بارتعاشاته وبلمعانه ، ليس إلاّ إيقاعات لنغم - أي ليس إلا عودة إلى الصوت . كما أن الطير الذي يرفّ ، والذي « لا نراه » ، يصبح مجرّد حفيف أجنحة غير مرئية - أي يصبح صورة صوتية . فشدوان هذه يستوعبها الشاعر منذ المقطع الأول للقصيدة كما لو كانت نغم أغنية عجيبة تجيئه من البحر . وهذه هي أيضاً أول بذرة نشأت منها القصيدة ؛ فقد سمع الشاعر بياناً عسكرياً جاءه من جزيرة منسية في جبهة كان يبدو أنها منسية أيضاً ، قائلاً : « قاتل الجنود المصريون في جزيرة شدوان في البحر الأحمر ببسالة مذهلة » . وعندما انتهى البيان ابتدأت القصيدة في خيال الشاعر ، منطلقةً من اسم المكان الذي وقعت فيه تلك الأحداث المذهلة من حيث بسالتها ؛ وذلك لأن إيجاز أسلوب هذا البيان ، والتزامه الموضوعي ، كانا قد تناقضا في مخيّلته مع تداعيات المعاني التي أثارها رنين لفظ شدوان .

وتتمثل خصوصيات تلك الجزيرة من الناحية الجغرافية في أنها صغيرة ، وأنها تقع في المكان الذي يطل منه خليج السويس على البحر الأحمر ذاته . أما اسمها الخاصّ هذا فقد لا يكون له تعريف لغويّ واضح ، سوى أنّه قد يشير إلى معنى الغناء . ولكن أي غناء هذا ؟ ولماذا ؟ لا أحد يعرف . وثمة أيضا معنى « شدو » ؛ وهو أيضا يثير أصداء غنائية . وهناك أيضا الشدو بمعنى القِلّة أو الصغر ؛ وفيما عدا ذلك فلشدوان أصداء ثنائية وثلاثية معظمها يشير إلى معان مثل عبير المسك (شذو) ونعومة شجيرة معروفة بشذا ، إلى آخره . فخلاصة القول أن كلمة شدوان كلمة شعرية تفرض نفسها بشعريتها . وهذا هو الذي يتجلّى بوضوح من خلال تكوين جوّ القصيدة الغنائي الشفاف أصلاً - وأيضاً بطريقة أكثر دقّة من خلال تقسيم القصيدة الإيقاعي ، ووقوع كلمة « شدوان » موقع الإيقاع في هذا التقسيم . ومايهمنا هاهنا بصفة أكثر صلة بخصوصية رؤية أحمد عبد المعطي حجازي الشعرية ، وأدقّ تعريفاً لملامح أسلوبه ، هو أنّ دَوْر ذلك الاسم ، مَع كل ما يثيره رنينه صوتيّاً ودلاليّاً ، دوْر مخيِّلٌ للصورة قبل أي شيء آخر . فشدوان ليست هي فقط أول كلمة تصادفنا في القصيدة ، بل هي العالم الأصغر والعالم الأكبر لتجربتنا كلها مع القصيدة ؛ أي هي الصورة الشاملة ، ونواة تلك الصورة معا ؛ وتواجدها المستمرّ على مدى القصيدة يحمل منظور الشاعر الذاتي من شتى زوايا الرؤية . وهكذا ، كما ذكرنا

آنفاً، تتكون أول صورة تصادفنا فى القصيدة من إشارات صوتية، وتتجلى جزيرة شدوان تجلّياً شبه مجرد عن ملابسات الزمن المباشر. وهذه الرؤية للجزيرة، المعلقة فى اللاواقع الظرفى وإن كانت فى صميم الواقع الجوهرى، لا يمكنها أن تستمرّ - فهى المثل أو المثال.

إن هذه الجزيرة تتحول مع اسمها العجيب، ومع مدينتها التى ولدت مثلها من البحر، و« طفت على وجه الزمن » إلى شىء يطالب بـ« الثمن من الدم »، فتصبح عالَمَ الشاعر الأصغر وعالَمه المطلق: فهى الأم والوطن. أما الشاعر فيبدو كما لو أنه رأى نفسه من زاويتى النظر أو من طرفيه؛ فهو يرنو من حيثما كان نحو الجزيرة، مثلما يرنو الابن إلى الأم - كما لو كان هو خارج جوهر الأشياء وكانت هى الكنه. وهو - من ناحية أخرى - يرى نفسه على تلك الجزيرة منفصلاً عن ذلك الكنه، وأن بينه وبين الطرف الآخر الذى يرنو إليه - أياً ما كان هذا الطرف: أمّا أو جزيرةً أو وطناً - دائماً « كل هذا الليل » وكل « آماد الظهيرة » « وتقاطُع الطرقاتِ » [ص ١٠] مع حيرتها شبه المطلقة. ومن طرف هذه الجزيرة تمتدّ رؤية الشاعر نحو الحقول التى وراء « كل هذا الملح » [ص ١٠]؛ وتصبح الحقول البعيدة صورةً للوطن وللأم ذاتها؛ ويكون بحر الملح صورةً معقّدةً للأبعاد المرئية وغير المرئية لطرف العالم ذاته، وللحنين بل للشعور بألم يتداخ باتساع البحرِ نفسه. ويزداد اقتراب الشاعر من ذلك الألم عند إدراكه أن للإحساس بنبض « دم العشيرة » [ص ١٠] الغامض المبهم الإيقاع دوراً فى وعيه ببعض الأشياء التى كان يتجنب ذكرها سابقاً، وأنه الآن مسئول عنها - عن:

كل الذى من أجله لُذْنا بستر الخوف أعواماً مريرهْ
كل الذى ينهار فى نفسى،
فأدركُ بعد ما طال الزمانْ
أنّى استطعتُ النومَ، أبْعَدَ ما أكون عن الأمانْ! [١١]

ومن هنا التجريد الصارم لرؤيته للوطن:

شدوان!
مَنْفىً، وبندقيتى وطن! [ص ١١]

فتتلاشى - للحظة خاطفة ليس إلا - الصورة الحسية للجزيرة.

هذه هى شدوان الرؤية الداخلية؛ شدوان تجربة الذات. ولكن أهم شىء من حيث هذه الرؤية هو أنها تكاد لا تتعامل مع مجرّدات الفكر والأسلوب؛ بل أنها رؤية « حقيقية » من خلال الصورة: الشاعر دائماً يرى نفسه - أو يرى تعيناته الكثيرة - من خلال رؤيته للجزيرة: فهو قديم كل القدم مع الجزيرة، كما أنه جديدٌ معها جدة البكارة. والبكارة عنده تؤدى كلا البعدين:

أنّى أمدّ الطَرْفَ لا ألقى سوایَ،
ولا أشم سوى الرياح

بِكْرٌ سماءُ الفجر، صوتُ البحر أنفاسُ المياهْ
والرملُ مُبْتَلٌ، وريحُ البحر مغسولٌ،
وأضواء الفنارهْ
بكرٌ كأن الله منذ هنيهة خلقَ الحياه
بكرٌ أنا!
أمشى على أرض البكاره [ص ١٢]

وبعد أن كشف الشاعر نفسه - مرئيًا ملموساً - مثل الجزيرة البكر، يمد رؤيته ويرى نفسه مؤتلفاً مع ملامح أخرى من تجليات الجزيرة، حيث تُسمع مواويل الجنود، وتُطلّ أوجهٌ قروية. وكل هذا له لمسة البكارة نفسها؛ لأنّ جزيرة تحمل اسم شدوان قد مَسَّتْهُ مَسُّها السحرى، ولأن شيئاً حاسماً كان قد حدث على وجه تلك الجزيرة، وغيَّر طبيعة الأشياء.

وما يلى من القصيدة ليس مجرد سرد للذى حدث، بل هو توالٍ أو سلسلةٌ من صور واقع الجزيرة دون حَدَثِها؛ حيث يتوالى نهار الجزيرة وليلها، وتتكون أجل الصُوَر وأكثرها مباشرة فى تعبيريتها:

بكرٌ مواويل الجنودْ
تنساب من أحلامهم فى الفجرِ،
تصبح أوجهاً وقُرى صغيره
وأليفة أشياؤهم فى الرمل نائمة نثيرهْ
كانت بنادقهم معلقة على أكتافهم،
وهمو على الخلجان يصطادون فى أَلَقِ الصباحْ
وهمو عراة يغسلون ثيابهم،
ويطاردون عقاربَ الشطآن فى شمسِ الظهيرهْ
بكرٌ صريرُ الكائنات وشدوها الجياش فى الصمت
الفريدْ
تتفتح الأصدافُ هذا الوقت،
تُلقِى نفسها فوق الرمال
ينهلُ نورُ البدرِ أمطاراً غزيرهْ
ويصيح صوتٌ بالرجال
يُحَمِّرُ فى فم حارسٍ طَرَفُ اللفافةِ،
يلمع النصلُ الحديدْ
فى بُنْدُقيّتِهِ، ويلمع جسمُ وحشِ القِرْشِ فى البُقَعِ
المنيرهْ! [ص ١٢ - ١٤]

وبعد هذا البسط التصويرى، مع تصاعد إيقاعه المستمر تنطلق صرخة الشاعر.. وينقطع ذلك الإيقاع:

شدوانْ!
هى الوطنْ! [ص ١٤]

وما عادت شدوان هى الجزيرة البعيدة بُعْدَ المنفى؛ ولا تكفى البندقية لها رمزاً؛ لأنّنا قد تعمّقنا الصورة تعمقنا الوعى. وهذه المقدرة على التعمق من خلال الصورة هى سِرُّ شاعرية أحمد عبد

المعطى حجازى ؛ وقد يكون هو صاحبها المميَّز فى الشعر العربى الحديث . وعندما يقول الشاعر إن ثمة أوقاتاً تحدث فيها الأشياء ، مثل :

تتفتح الأصداف هذا الوقت ،
تُلقِى نفسها فوق الرمال

نشعر بأنّ وعينا - أو ما وراء وعينا - يتفتح كذلك ، وأننا على عتبة نِطاقٍ واقع جديد . والذى يلفت نظرنا فى مثل هذه الصورة هو أيضا البُعْد الحِسِّىّ فيها ؛ وثمة ربط - من حيث الحسّيّة هذه - بين صورة الأصداف المتفتحة الملقاة فوق الرمال ، و « لمعان وحش القرش فى البقع المنيرة » . ومن خلال هذه الحسّية ، التى تكاد تكون جنسية ، متكاملة ومستقطبة فى آن واحد ، يكوِّن الشاعر جوّ الصورة العميق المبهم إبهام حقائق النفس .

وحقائق النفس هى التى يتحدث عنها الشاعر فيا يلى من القصيدة ، حتى وإن كان حديثه هذا لا يزال يجيئنا من داخل وَعْيِهِ بالجزيرة . وفى هذا الجو - ما بين تجلّيات معرفة جديدة ، ورعب الحقائق الغامضة المجهولة - يكتشف الشاعر ذاته ، ويعبّر عن ذلك الاكتشاف تعبيراً مباشراً ، حتى وإن لم يستغن عن الصورة بما هى وسيلة تفضى به إلى ذلك الاكتشاف :

تتوغّلُ الجزُر البعيدةُ فى الظلام وترحل
السفن الأُخر
ونظلُ نحن ، كأنما جئنا ليكشف كل إنسان مصيره (ص ١٥)

وعند ذاك :

يأتى المساءُ ! فيستحيل البحر وحشاً هائجا ،
تتقذّف الأمواج فوق وجوهنا ملحاً وعُشباً ميّتا
وتشدنا هوج الرياح ،
وتُمعنُ الأصوات بُعْدًا والنجومْ (ص ١٦)

وهذة الصورة للبحر - الوحش الهائج ، هى الآن صورة الذات والمصير ؛ والأمواج التى تتقذف ملحًا وعشباً ميّتاً ليست بأمواج البحر فقط ، وليست مرارةُ الملح ولا العشبُ الميتُ من حيز البحر وحده ، بل هى الآن كل الذى كان مضمراً مدفوناً فى بواطن اللاوعى ، وفى غضون ما هو أغمض من اللاوعى ؛ لأنّه معروف لا يُلْفَظ : هذه هى الأعشاب الميْتة التى يقذفها البحر ليلاً على شطآن شدوان . وما يلى من القصيدة إنما هو هذه الرحلة إلى الصورة الداخلية للوعى وللضمير من خلال باب ليل جزيرة شدوان المفتوح على مصراعيه . إن الشاعر يخاطب نفسه بوصفه فردا أو شعبا بكل مباشرة ، بأنّ هذه الليلة هى لحظة القرار الذى لابُد أن يُتّخَذَ أمام الدائرة المغلقة التى لا تؤدّى إلا إلى البَحْث :

فى النهار عن الظلام
وفى الظلام عن النهار (ص ١٧)

فيستطرد بأسلوب صارم عارٍ :

نحن لم نعشق ، ولم نعرف سوى الحب الضرور
والعيش والموت الضروره
ننزو بلا شغفٍ ،
كما تنزو الثعالب فى البرارى والأرانب فى الحظيره (ص ١٨)

ويلتفت إلى نفسه وإلى الجندى الوهمى ، وإلى الشعب كله ، بنَبْرَةٍ خطابية لم يتقنها من الشعراء إلاّ الذين انصهروا فى بوتقة «يسنين»(Yesenin) وماياكوفسكى (Mayakovsky) :

فاثبتْ على أرض الجزيره
اثبت على الأرض التى مَنَحَتْك مملكةً ، وجرِّب
لفظة الرفض النبيل
قل «لا» هنا ،
لتقولها فى كل مملكة سواها
لتقولها يوم الحساب ، إذا أتى يوم الحساب ،
وعادت الأشلاء تسأل مَنْ رماها للكلاب
ومن اشتراها وافتداها ! (ص ١٩)

ويستمرّ عنف هذا الأسلوب المباشر إلى نهاية القصيدة وهو أسلوب صعب التلقّى والاحتمال بطبيعة خطابيته ؛ ولايُحبُّ المتلقى له أن يتعرض لمثل هذه الصدمات اللفظية - إلا إذا كان مستعدّاً للانفعال معها . . والعجيب أنه مستعد لذلك ، وإن كان مضادا لرأيه النقدى الرصين ، لأنه يقف فى هذه القصيدة على تربة شاعرية سحرية اسمها شدوان ؛ ولأنه قد دخلها من باب بحر الذات وليل الضمير ، وأضحى يواجه نفسه على انفراد ؛ فاستطاع أن يصرخ وأن يصيح من جديد دون قيد ؛ لأنه قد عاد بكراً .

إذن فقصيدة «البحر والبركان» ، كما قد لاحظنا آنفاً ، لا تنقصها عناصر التعقيد البنائى فضلا عن عناصر التعقيد الأسلوبى ؛ مع أنها - فى آن واحد - تفتح أمامنا آفاقاً حاشدة بصور تلزمنا وتسيطر علينا بما يشبه شفافية الانطباع وتلقائية ردود الفعل . وإذا نحن أردنا أن نحدد طاقات الشاعرية فى هذه القصيدة وجدناها مستودعةً فى غزارة صورها وبروزها ؛ فحتى أسلوب نهاية القصيدة بخطابيته العنيفة لا ينبثق إلاّ عن التجربة السابقة مع صورة الجزيرة الإطارية . ومن هنا نقف على ميزة أخرى لشاعرية أحمد عبد المعطى حجازى ، وهى أنه لم يقع فى هذه القصيدة بذاتها فى فخ المغالطة الوجدانية (pathetic fallacy) ، مع أن الفخ كان مرصودا له وكامناً . كان من السهل أن يجعل الشاعر الجزيرة تنفعل بالذى انفعل هو به ، وأن يسلّط عليها كل الذى كان يشغل باله وضميره ، وأن يكوِّن بهذه الطريقة نوعاً من انسجام سهل بين تجربته وتصوره للطبيعة المحيطة به من خلال فرض تجربته على الطبيعة . ولو أن أحمد عبد المعطى حجازى لجأ إلى ذلك الحلّ لمشكلة الصورة الشعرية لما

اختلف في مثل هذه الحال في رؤيته عن رؤية المدرسة الرومنتيكية ومدرسة «أبولو» المصرية - أي عن الذين مارسوا قرض الشعر العربي في ظل مطران خليل مطران . غير أن طبيعة الصورة الشعرية لدى أحمد عبد المعطى حجازى عكس ذلك ؛ فهو لا يفرض عواطفه على جزيرة شدوان ، بل يمكننا أن نقول إن الجزيرة هي المصدر الحقيقي لكل شيء يطؤها أو يحيط بها ، وأنها هي التي تعطي الأشياء معانيها . فالشاعر لا يشرح لنا معنى الجزيرة ولا يؤوّله ، بل قد تبدو لنا رؤيته لها موضوعية - هذا إن قبلنا منظوره عدسةً ومعياراً تصويريين ، وإن قلنا إن رؤيته تزعم أنها بجرّد وَصْف . ومن هنا نتأكد أننا مع أحمد عبد المعطى حجازى دائماً في نطاق دلاليّ يتجنب المغالطة الوجدانية ، ويترسخ في الأبعاد الدلالية التي تملكها الصورة ذاتها ، أو التي يملكها «الشيء» ذاته - والذي يملكه الشيء ذاته هو بُعْدُ ذلك الشيء الرمزيّ . وبقدر تباعد الشاعر عن فخاخ الشاعرية المطروقة ، تتكون لغته الشعرية ، ويتكون عبر تلك اللغة معنى جديد للأشياء ولمواقف الإنسان .

فلنلتفت الآن إلى قصيدة «الرحلة ابتدأت»[11] ؛ وهي بكائية أحمد عبد المعطى حجازى الكبرى للرئيس المصري الراحل جمال عبد الناصر . وتسميتنا هذه القصيدة ببكائية معناها أننا على وَعْيٍ بأنها مرثية من نوع خاصّ - أي بأن فيها رنّات نواح جنائزيّ . وبناءً على استيعابنا هذا للقصيدة يكون من حقنا مباشرة تكوين مثل هذا الانشاق البكائي - وأيضاً مباشرة تأثيره من حيث الشعور بالألم وبالفقدان ، بل يمكننا أن نثبت صدق شعور الشاعر وعمق انفعاله ؛ ويمكننا أيضا أن نتذكر ما قاله الشاعر اللاتيني هوراس (Horace) فيما يتصل بذلك النوع من الانفعال ؛ وأن نعترف بأنه يطبَّق على موقف أحمد عبد المعطى حجازى إزاء الزعيم الراحل ؛ بمعنى أنه «إن أردتَ أن أبكى أنا فعليك أولا أن تشعر بألم»[12] ؛ أو حسبما أجاب شاعر عربي عن سؤال ابنه عما هو مصدر فاعلية مراثيه قائلاً بأنه يبكى بكاء ثكلى في حين يبكى غيره من الشعراء بكاء نائحة[13] .

فلا شكّ أن قصيدة أحمد عبد المعطى حجازى نموذج مثالي لما يطالب به هوراس وأسامة بن منقذ . ولكن إثباتنا لذلك لا يساعدنا إلا من حيث هو إثبات لنوعية التجربة - لدى الشاعر ولدى المتلقي - دون أن يشرح لنا ما الذي يجعلنا نتأثر وننفعل بتجربة القصيدة بغض النظر عن تجربة الموقف .

أما القصيدة فهي بطبيعة بنائها قد لا تكون أكثر الوسائل مباشرةً لتوصيل تجربة الألم والفقدان ؛ فالشاعر لا يواجهنا ببكائه الوفي مواجهةً مباشرةً ، بل الشاعر لا يبكى إلاّ من خلال مدينته بما هي جسم منفعل وموحَّد : «وأجهشت المدينة بالبكاء !» (ص ٣٥) . حتى هنا نرى الشاعر مشاهِداً أكثر منه مشاركاً ؛ أي نحسّ أن ثمة منظوراً أو بُعْداً جماليّ النوع - إن لم يكن نَفْسِيَّةُ - بين الشاعر بوصفه مشاهدا ، والمشهد . ونستنتج من ذلك أن بكاء الشاعر لا يشبه ، أو لا يساوى تماما ، بكاء الآخرين في القصيدة . ولهذا السبب فلندَعْ أن بكاء الشاعر لا يهمنا كثيراً - بل لا يهمنا كثيراً تعريف النقاد القدماء لمصدر الطاقة الرثائية لدى الشعراء ، لأننا برغم موافقتنا على كل ما قالوه لم نقترب من القصيدة الرثائية اقتراباً مرموقاً .

ولعله يكون من الأفضل أن نبتدىء بعنوان القصيدة كعادتنا مع قصيدتي الشاعر السابقتي الذكر . فعنوان «الرحلة ابتدأت» يوضح لنا بعض الأشياء الأساسية من حيث إنه يثبت للقصيدة إطارها الموضوعي ، أي الرحلة ، كما أنه يثبت زاوية نظر الشاعر وهو يقدم لنا موضوع القصيدة ، أي تجربته لذلك الموضوع وهناك ما هو أكثر أساسية من هذا : فالرحلة بوصفها وحدة دلالية تمدنا بالبعد الرمزي لبناء القصيدة في كليته .

وإذا كان ثمة «موضوع» للقصيدة فهو حقا رحلة - أورحلتان : رحلة الشاعر الصغرى إلى المدينة في القطار ؛ والرحلة الكبرى التي هي رحلة الجنازة أو رحلة «السفينة» . أما تجربة الشاعر للموضوع فهي لا تسرد إلا في ثنايا القصيدة وفي طياتها ، ولكن علينا أن نحذر تلك الثنايا والطيّات ، لأنها بعيدة كل البعد عن المفهوم النفسي التحليلي لاختلاجات النفس . ومن هنا تأتي أهمية أن نثبت في هذه القصيدة أن النفس الشاعرة من طبيعتها أن تعبر عن خلجاتها بوسائل شعرية قبل أي وسائل أخرى ، وأن هذه الوسائل الشعرية برغم كل تعقّداتها الموضوعية والرمزية - قادرة على أن تكون لسان حال الشاعر النفسية ، بطريقة تحجب عنا تعقداتها الضمنية هذه ، بل تدعى المباشرة في التعبير والعفوية النفسية .

هذه القصيدة ابتداءً من مطلعها ومن أبياتها الأولى ، تكاد تفاجئنا بـ «تقليديتها» غير المتوقعة ؛ فالوزن العروضي واضح (الكامل المرفل) ، وكذلك القافية والروى (حرف النون) . وحتى التفاعيل في الأبيات الثلاثة الأولى متساوية العدد ؛ ونكاد لا ننتبه إلى أن بيتاً ذا خمس تفعيلات لا يعد أفضل مقياس لذلك البحر ، وأيضا لا ننتبه - أو لا يهمنا أن ننتبه - إلى أن البيت الرابع قد زيدت فيه تفعيلة واحدة وأنه كما لو كان ينقسم إلى شطرين في منتصف تفعيلته الثالثة ؛ وأن أي شعور بالبنية العروضية التقليدية يأخذ بعد ذلك في التلاشي ، وينصبّ في حساسيةٍ بالبناء مختلفة عن الحساسية الأولى :

من يا حبيبى جاء بعد الموعد المضروب للعُشّاق فينا ؟
الفجر عاد ، ولم أزل سهران أستجلى وجوه العابرينا
فأراك ! لكن بعد ما اشتعل المشيب وغضّن الدهر الجبينا
لا تبتئس أنّا تأخرنا !
فبعد اليوم لن يصلوا لنا ليفرّقونا !
ورأيت جارى في قطار الليل يبكى وحده ،
. . . . (ص ٢٨)

فماذا يفعل القارىء بمثل هذا الافتتاح للقصيدة ؟ بل ماذا يفعل به الناقد ؟ هل هذا هو « الغزل التقليدى » المألوف ليس إلاّ ؟ وهل نعده لمحة من « التراث » ونترك الأمر ونستريح ؟ ولكن ما علاقة مثل هذا «الغزل» وهذا « التراث » بموت جمال عبد الناصر وبتخلجات نفس الشاعر ؟ وأخيراً - إن لم يكن أولاً - لماذا ترانا قد تأثرنا بالأبيات الأولى لهذه القصيدة كل هذا التأثر ؟

فلنبتدىء بموقف الشاعر الأساسى : إنه يرثى شخصاً غير عادىّ ، بل شخصاً كان قد مسّ فى حياته أعمق رواسب غريزة شعبه القومية . والشاعر واع بذلك كل الوعى ، كما أنه واع من خلال غريزته الشعرية بأن تعبيره عن مشاعره فى هذه القصيدة على وجه الخصوص لا بد أن يستمدّ طاقاته من أعمق طبقات إحساسه بشاعرية قومه - أو من غريزة قومه الشعرية - لكى توازى أعماقٌ أعماقاً ، وغرائز ، غرائز . . وعند إدراك ذلك يضيق أمام الشاعر العربى مجال الاختيار الحرّ حتى وإن كان شاعراً مصرياً حديثاً ؛ لأن الاختيار الحرّ فى هذه الحال لا يكون إلا باستبدال المنظور التوسعى الأفقى بالمنظور التعمقى العمودى . وكان أحمد عبد المعطى حجازى - بفضل شاعريته القوية - واعياً بذلك ، فجاءنا بلغة وبصور وبتلويحات إلى مقتضيات بنيوية محيرة فى القدَم وفى البعد الدلالى . وكانت النتيجة عجيبة حقا ، وأغلب الظن أنها محيرة للنقّاد بعض الشىء من حيث السهولة التى تفتحت بها القصيدة على مصراعيها لكى تستوعب القارىء فى غضون عالمها الخاص المحددّ بدقة . فلا شك أننا ههنا أصلاً فى عالم نسيب القصيدة العربية ، وأن جَوّ النسيب فى جذوره جو حزين ، بل إنه يميل إلى الشعور الرثائى أو حتى المأساوى . ولهذا السبب يكون تدخل « الغزل » فى مثل هذا الجو شيئاً يضيف إلى الشعور الأساسى عنصراً تعبيرياً وجدانياً فحسب ، دون أن يغير من موقف الشاعر ، أو من طبيعة الجَوّ الشعرى نفسه ؛ بل ثمة بعد آخر لا يقل جوهرية حيث يقول الشاعر :

الفجر عاد ، ولم أزل سهران أستجلى وجوه العابرينا

لا شك أنه قد نبهنا إلى أننا من حيث النوع الشعرى نطأ تربة عتيقة خاصة بالمراثى بقدرما هى خاصة بشعر النسيب ، حيث تأتلف لغتان شعريتان فى لغة واحدة مثلما يأتلف الصوتان دون أن يختلف هذا الأسلوب عن ائتلاف الشوق والمأساة فى الشعر العربى قديماً لأن الشاعر المصرى الحديث فى هذه القصيدة قد أصبح راعى النجوم مثلما كانت الخنساء ترعى نجوم وحشتها فى مراثيها :

إنى أرقْتُ فبتُّ الليل ساهرة
كأنما كحلت عينى بعوار
أرعى النجوم وما كلفت رِعْيَتَها
وتارة أتغشى فضل أطمار[١٤]

ومثل حسان بن ثابت فى نسيب قصيدته :

تطاول بالخَمّان ليلى فلم تكن
تهم هوادى نجمه أن تصوبا
أبيت أراعيها كأنى موكل
بها لا أريد النوم حتى تُغيَّبا
إذا غار منها كوكب بعد كوكب
تراقب عينى آخر الليل كوكباً
غوائر تترى من نجوم تخالها
مع الصبح تتلوها زواحف لُغَّبا
أخاف مفاجاة الفراق ببغتة
وصرف النوى من أن تُشت وتشعبا[١٥]

إلا أن أحمد عبد المعطى حجازى يقول لنا قولا لعلنا لم نسمعه من لدن رعاة النجوم القدماء الذين لم يكن أمامهم إلا الفراق والوحشة . أما هو فسوف يتجلى له الحبيب فى تلك الليلة :

فأراك ! لكن بعدما اشتعل المشيب وغضن الدهر الجبينا

فمن هذا الذى يراه الشاعر ؟ وأين تجلت رؤ يته ؟ أليس منظوره مازال معلقاً بنجوم سماء الليل الصحراوى ؟ أليس الذى يراه هو أيضاً نجم من هذه النجوم ، بل هو ألمعها ؟ وقد اشتعل مشيبه مثلما يشتعل الشهاب قبل أن يهبط وينطفئ. وههنا ينتهى سياق القصيدة العربية العتيقة وتبتدى لهجة سواها . ومع الانتقال إلى هذه اللهجة نبدأ فى فهم السبب فى تطرق الشاعر المصرى الحديث إلى الأقدم والأعمق فى خزانة التجربة العربية الشعرية ؛ لأن جمال عبد الناصر ، موضوع المرثية ، كان بجبروت حضوره فى وعى جيل الشاعر لا يسمح إلا بتدفق الصورة من تلك الأعماق النموذجية الجذرية(archetypal) . وهكذا يكون أول تجل لرئيس مصر الراحل على نسيج القصيدة الرمزى تجلياً له كما لو كان نجماً معلقاً فى سماء حزن الشاعر العربى القديم . ولا غرابة إذا أدت بنا هذه الرؤ ية إلى تذكر رؤ ية شعرية أخرى لا تقل نموذجية جذرية - وهى مرثية والت هويتمان (Walt Whitman) لذكرى رئيسه الجبار الراحل آبراهام لينكولن (Abraham Lincoln) ، التى نعرفها ببيتها الأول « آخر ما أزهر الليلك فى الفِناء » .

(When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd)[١٦]

تبتدئ مرثية والت هويتمان هذه بمعان (motifs)نعرفها جيداً من تجربتنا مع القصيدة العربية : آخر مرة عندما أزهر الليلك فى عرصات الدار . هذه المرة إنما هى زمن الربيع ، شهر نيسان - أبريل ، الذى هو شهر الفراق وزمن موت الأشياء وتجدد الأشياء - أى بعينه زمن تفرق الخليط ، وزمن منطلق القصيدة العربية . وفى مثل هذا الزمن - فى رؤ ية والت هويتمان - « تدلّى الكوكب الكبير لسقوطه مبكراً بالليل فى غربىّ السماء » . وقد يكون الفرق بين هذه الرؤ ية وسماء الشاعر العربية الليلية أن

النجوم التى يرعاها الشاعر العربى دائما تتريث وتتوانى وتعذب الراعى المؤرّق . أما نجم سماء والت هويتمان فتدلى للسقوط مبكراً - قبل أوانه . ويمكننا القول أيضا إن الشاعر المصرى الحديث كذلك لا يرى نجمه إلا وهو يتدلى للسقوط - أو وهو قد سقط - حتى وإن التزم ذلك الشاعر الحديث اللوازم التقليدية إطاراً لرؤيته .

وفى نهاية المقطوعة الأولى من المرثية يلخص والت هويتمان ما سوف يشغل باله على مدى القصيدة ، قائلا إن استيعابه التجريبى يدور حول ثلاثة أشياء : إزهار الليلك - أى التناقض ما بين الربيع والموت ؛ وسقوط النجم فى غربى السماء ، والتفكير فيمن يحبه[١٧] . فهل نتحذلق أمام هذه القصيدة أيضاً ونتشكك فى الأسباب التى أدت إلى حدوث أشياء مثل فصل الربيع ونوارات الليلك والنجم المتدلى للسقوط والحبيب - كل هذه بمعانيها السابقة الذكر - فى مقطوعة يفتح بها شاعر مثل والت هويتمان قصيدته الرثائية الكبرى إحياء لذكرى شخصية قد صارت أسطورة ؟ ونجيب بأنه من ناحية الدلالة الرمزية تظهر الأسباب نفسها - أو الدوافع - التى تجعل شاعراً مصرياً حديثاً يرثى فى قوالب شعرية موازية شخصية مصرية موازية ، قد تحولت هى كذلك إلى الرمز وإلى الأسطورة . أما السؤال الذى يبقى فهو : أكان الشاعر المصرى الحديث واعياً بالروابط بين رمزية لغته وقالبه « التقليديين » وتلك الرمزية « الحديثة » لدى والت هويتمان ؟ أما الذى نحن على وعى تام به فهو تلك المصاهرة العجيبة بين مرثيتى والت هويتمان وأحمد عبد المعطى حجازى فيما يخص منبع طاقاتها الغنائية الرثائية المشترك ، كما أننا أيضاً على وعى بأن الطريق التى تفضى إلى ذلك المنبع تمر بأعلام وبإشارات صحراوية عتيقة قد اهتدى بها أحمد عبد المعطى حجازى اهتداء واثقاً .

وإنما يكمن سر نجاح مرثية أحمد عبد المعطى حجازى فى أنها لا تتوقف من حيث شحنتها الرمزية عند المطلع أو عند ما يشبه مقطوعتها الافتتاحية ، بل تستأنف وتيرتها الرمزية مباشرة بعد استنفاد إمكانات تلك المقطوعة الافتتاحية . . فيطرح الشاعر ، كما لو كان انبثاقاً عنها ، موضوع رحلته فى القطار بطريقة تؤكد أبعاداً رمزية ضمنية : فمع مضى القطار أو مع اقترابه من هدفه تتحول صورة ذلك القطار إلى صورة مواكب أيام الوعد والأمل والعز ، وينبجس الصراخ : « يأتى غدا فينا ! » ، وتتحول مواكب حلم اليقظة إلى مواكب الابتهال والاستغاثة ، وإلى طقوس تقديم القرابين . أما الذى « يأتى غدا » فمجيئه الموعود قد صار عودة البطل الأسطورى من كهفه مثل أبطال مطامير الجبال المسحورة . وهذا البطل الذى سوف يأتى ، له طاقات « تموز » الحيوية الدورية :

. . . حتى يدور العام دورته
فتدعوهم إليك ، تمد مائدة ،
وتفرط فوقهم ثمر الفصول ص (٣٠)

كما أننا من جديد ننتبه إلى أن ذلك البطل هو المهدى الغائب :
وتعود منتصراً ، تحيط بك المدائن والحقول (ص ٣٠)

وهكذا « إلى أن يملأ الفرح السفينة » (ص ٣٠)

والسفينة هاهنا هى كذلك ذات أبعاد رمزية جذرية ؛ فهى فى سياق المعنى المباشر سفينة الدولة ، والفرح هو اطمئنان تلك الدولة . ولكن السفينة التى يملؤها الفرح تشير فى السياق المصرى الخاص إلى رمز أعياد الفراعنة الخمسينية (Jubilee) - أى هى سفينة شمسية . . إلا أن الشاعر يتسرع فيقول لنا إن فى تلك السفينة :

يتحقق الحلم الجميل لليلة يتزودون بها ،
وينحدرون فى الليل الطويل (ص ٣٠)

وهذا يعنى أنها أيضاً سفينة نقل إلى الليل الطويل . وفيما يلى سوف يعود الشاعر إلى هذا المعنى للسفينة ؛ كما أن ثمة سمة أخرى لهذه السفينة يلوّح إليها الشاعر بقوله بأن الذى يتحقق فيها هو « الحلم الجميل » - أى أن الذى يتبدّى فيها هو شىء قد يكون وهماً .

وقد أشرنا إلى كثافة رمز السفينة فى لغة أحمد عبد المعطى حجازى ؛ وهى كثافة حقيقية غير طارئة ؛ لأنه بدون هذه الكثافة كانت الفاعلية الشعرية لعبارة مثل « إلى أن يملأ الفرح السفينة » قد ضاعت أو كادت .

وإجمالاً لا تتوانى كثافة الرمز فى القصيدة بل تصبح إشاراتها الرمزية أقرب وأدقّ نطاقًا ، على الرغم من ميل الأسلوب إلى البساطة :

يتنظرون على مداخل دورهم أن يلمحوك مهاجراً ،
تلقى عصا التسيار تحت جدارهم يوماً ،
وتمسح عندهم تعب الرحيل
لكنَّ بدر الليل لم يشرق علينا من ثنيّات الوداعِ
ونعاه ناعٍ ! (ص ٣٠ - ٣١)

فيرى الشاعر البطل الراحل « مهاجراً » مثل مهاجر الأمة الكبير . . فليكن هو - البطل - مهاجراً مثل ذلك المهاجر ، وليرم عصاه فى يثرب الجديدة .

وحسب مقتضيات هذا السياق لابد أن تُفهم كلمة البدر والإشارة إلى أن « بدر الليل لم يشرق » ، وأنّ حلم النصر لم يتحقق ؛ فرحل الراحل ولم يبق إثره إلا ثنيات الوداع - وكلمة « الثنيات » هى كذلك ذات معانٍ .

من هذه الرموز الجذرية والنموذجية ينتقل بنا الشاعر إلى مقطوعة رحلته « الحقيقية » فى قطار ليلى ، كما أنه ينتقل بنا إلى عالم يُوصَفُ أو يُعبَّر عنه بالاستعارة عِوضاً عن الرمز ؛ ونحس بأنه فى هذه المرة يحاول أن يعبر عن انفعاله الذاتى بطريقة فيها شىء من المباشرة - فنجد صدق ما يقوله يكاد يكون طفوليًا :

لا ندرى غداً ماذا يكون ،

وكيف تشرق شمسه فينا ولست على المدينة ! (ص ٣٢)

إلا أن أسلوب الشاعر فى هذه القصيدة يقتضيه ألا يُسمعنا صوته . فلابد له من طريقة أخرى غير طريقة المباشرة لكى يعبر عن انفعاله الذاتى وأن يدّعى أن انفعاله الذاتى دائماً مختف فى « الغير » ، حتى وإن كان ذلك الغير حِيلةً فنيَّةً معيَّنة . وهكذا عِوضاً عن أن يترك الشاعر انفعاله ينطلق حراً ، يقدم إلينا مقطوعة ذات دقة شكلية مصعدة ، مكونة من خمس رباعيات - أو شبه رباعيات - نسمع من خلالها صوتاً يضاهى صوت « كورس » فى مأساة قديمة . ووحدة هذه الأبيات بارزة ، ولها نبرة خاصة حتى من حيث الإيقاع ؛ فوزنها « المجتث » وتقطيع بيت واحد على شطرين واضح أيضاً - إلا إذا أسرع الشاعر فى الإيقاع ، مثلما حدث فى « الرباعيين » الرابع والخامس . وفى شبه الرباعى الرابع نسمع أيضاً بوضوح نغمة القافية الداخلية ، ليس فى بيت ذلك الرباعى الأول بل فى ثانيه ، فيكوِّن ذلك نوعاً من التوتر بين هذا الرباعى والرباعى الختامى ، الذى لا ينقسم إلى شطرين فى بيته « القفل » ، بل يسرع فى الإيقاع حتى يؤدى إلى « حل » التوتر المذكور ، وحتى تتم الوحدة الإيقاعية بدافعها الداخلى .

ومن ناحية أخرى نجد أن ملامح البطل المرثى أصبحت فى هذه المقطوعة مختلفة عن ملامحه كما كانت قد بدت لنا حتى الآن ؛ فها هو ذا البطل الأسطورى ، صاحب رموز الكون والطبيعة ، نراه بكل هذه الحاجة إلى التعاطف من قِبل شعبه ، كما لو كان هو الطفل ، وكان الشعب أماً وأباً - حتى وإن كان ما يزال هذا « الطفل » أو هذا الابن العائد ، صاحب طاقات خارقة ، قادرة على أن ترد الحياة لكل ما تمسُّه :

أو كنتَ مستنصراً ، كنا السيف والأنصارا
أو تائهاً فى الصحارى كنا القرى والدارا
تعود فينا فقيراً وعارياً وغريبا
تصير فينا ، فتعطى الرمادَ هذا اللهيبا !
[ص ٣٣]

وبهذه الحيلة الفنية-وحدها يعبِّر الشاعر عن عاطفته وعن دموعه . والمهمّ أنه ينجح فى اختيار الحيلة ، وفى مسنا بتجربة عاطفته .

والذى يلى هذه المقطوعة هو حيلة فنية أخرى ؛ فقد رجع الشاعر إلى بحر « الكامل » بسهولة مدهشة ، حتى أنه يبدو لنا أن الكلمات جعلت تجرى جرياناً حُرّاً تماماً ، فلا نشعر إلا بنَوْعٍ من شاعرية مختفية ضِمْنية ، نكاد لا ندرك مصدرها :

كنا نفتش عنك فى أحيائها ،
والليل يوغل ، والمقاهى بعد يقظى ،
والمصابيح الكليلة ، والعيون (ص ٣٣)

ومع أننا على وعى متزايد بأننا قد استنشقنا هذا الجو فيما مضى ، فى الأصحاح الثالث من « نشيد الأنشاد » ، بل عايشنا تنويعاً منه لدى أحمد عبد المعطى حجازى نفسه ، فى قصيدته « من نشيد الأنشاد »[١٨] ، وأن والت هويتمان كذلك قد عبَّق المقطوعة الحادية عشرة من مرثيته السابقة الذكر بعبير خاص من « نشيد الأنشاد » ، إلا أن أحمد عبد المعطى حجازى يحاول هذه المرة أن يضمر هذه الانطباعات والأصداء بلغة تعمد إلى أن تبدو لغة « مسطحة » - وهو ينجح بهذه الطريقة فى خلق توتر أسلوبى يلمح إلى جو قابل لأن يحدث فيه كل شىء - حتى وإن كان عودة البطل إلى الحياة ، تجلياً جديداً لليلة الغار . وهكذا مع ازدياد مكبوح ومتحكم فيه لشحنة اللغة الانفعالية يصبح « النبأ يقيناً » :

ومشت رياح الأرض ، أوراق الجرائد فيك ،
بالنبأ الحزين (ص ٣٤)

وعند ذاك يتردّد صدى الصيحة بين الأسطورية والتاريخية والحالية : « وا ناصراه ! » وتجهش المدينة بالبكاء شعباً وأسرةً . وإزاء هذا الحزن يتحول البطل الأسطورى إلى طفل حقيقة ، تغنى له أمه أحلى أغنية :

كونى ندى يا شمس أو غيبى
فاليوم يرحل فيك محبوبى !
كونى ندى يا شمس هذا اليوم
عين الحبيب استسلمت للنوم ! (ص ٣٥)

ومرة أخرى ، مباشرة بعد هذا الالتزام بعناصر شكلية متميزة ، يرجع أسلوب القصيدة إلى استرسال مدروس يكاد يبدو حرًّا ، مع أن وزن « الكامل » لا يزال قائماً فيه . ويبرهن لنا أحمد عبد المعطى حجازى عن مهارته النادرة فى توظيف هذا النوع من الأسلوب - من ناحية ضمن تقنية أسلوبية تشبه الضوءوالظل فى فن الرسم ، ومن ناحية أخرى بوصفه وسيلة لدفع حركة القصيدة عبر فقرات كان يمكن أن يتعثر فيها غيره من الشعراء ، وأن يجعل القصيدة تفقد شيئاً من كثافتها الغنائية . أما هذه القصيدة فليست على استعداد لأن تفقد من غنائيتها شيئاً ، وذلك بفضل سرعة الإيقاع إلى حد اللهاث ، مسايرة لحركة الانفعال ، وبفضل عدسة الشاعر العصبية الخاطفة عند تصويره لشوارع المدينة وهى تمور وتموج وتستعد لمرور موكب الجنازة (ص ٣٦ - ٣٧) .

ومن خلال رؤية الموكب تتكثف للملامح الرمزية للقائد الراحل شيئاً فشيئاً فهو الآن البطل الحضرى المحض (culture hero) والمجدد لحيوية الأرض .

. . . . هو ذا أتى !
خلع الإمارة ! وارتدى البيضاء والخضراء !
وافترش الرمال (ص ٣٧)

ومثل عظمة الشعب المصرى العتيقة سوف يأوى هو كذلك

إلى الكهف السرى ويستعيد اللظى هناك .. أما الآن فدعوه للشعب لكى يبكيه حتى ترتوى الأرض التى تستقبل الجسد المسجّى ، وحتى تنمو فيها نخلتها فيهزها الشعب ويطعم من جناها .. بل هذه الأرض التى تستودع فيها جثة البطل هى الشعب ذاته - وهذا هو المعنى الحقيقى لـ « يتزل الجسد المسجى فى خضم الناس » (ص ٣٨) .

فتستمر الصورة فى ذوبان جوافها وفى تشكيلها أطراً جديدة حتى نرى الشعب - التربة يتحول إلى البحر الذى « ترتحل السفينة » (ص ٣٩) فوق أمواجه ، كما نرى اضطراب أمواج ذلك البحر فى تلويح الأيدى المشيّعة للجنازة - التى هى الأيدى المودعة للسفينة المقلعة . والسفينة نفسها فى حقيقة معناها هى السفينة التى كانت قد امتلأت فرحاً ، إلا أنها قد وصلت الآن إلى الشاطىء الآخر والنهائى ؛ والذى تغير إنما هو الاستعارة وليس الرمز . لكن الاستعارة هاهنا جدُّ مهمة ؛ بصفتها حاملة للرمز ؛ لأنها مبنية على صورة شعرية أساسية هى الرؤية الحسية للتابوت المرفوع شبه المحلق فوق أيدى حامليه . فالمنظر أصلاً يشير إلى البحر ، كما أن التابوت يكاد يبدو سفينة حقيقية فى ذلك البحر . ومن هذه المباشرة الحسية يستخلص الشاعر استعارته الحاملة للأبعاد الرمزية ، دون أن يكرر نفسه فى الاستعارة . وتكملة لهذه الأبعاد الرمزية لابد أن يضاف بعد عربى قديم ، هو الشعور بوحشة الفراق الذى كان يعترى الشاعر العربى القديم عند ارتحال الظعائن ، وعندما كان يتخيل جمالهن سفناً تتباعد وتغرق فى السراب .

وقد ارتحلت السفينة ، واستودع الجسد المسجى فى خضم محيط الشعب ، ولوحت الأيدى بالوداع : فكل شىء هنا صورة ، واستعارة فوق استعارة ، ورمز واحد ومتنوع فى الوقت نفسه .

وبعد كل هذا التزايد فى الكثافة من خلال الاستعارة والرمز ، وبعد التوتر المستمر على مدى القصيدة المتمثل فى لغة شعرية مباشرة فى آن واحد ، نحس أن جواً أكثر شفافية سوف ينجلى ، وأن الشاعر لا يستطيع أن يتوقف الآن عند بناء طبقات عمودية للغته الشعرية ، حتى وإن كان هذا البناء قد بدا لنا تام التلقائية ، كما أننا نحس أن هذا هو وقت البكاء ، حيث تتحول القصيدة من كونها مرثية إلى كونها بكائية :

نحس كأنْ خرجنا من مدينتنا إلى بلدٍ غريبْ
يتواثب الأطفالُ فوق الأمهات الباكياتِ ،
وتحمل الأجيالُ أجيالاً ، وتنفجر المدينة
بحرٌ من الحزن المروَّع ،
آهِ ! كم جيل من الجدّات تمتلىء السماء بهنَّ
يمطرن المدينة بالمراثى وهى تمشى فى فناها !
[ص ٣٩]

وهذا الأسلوب قد يحول دون إدراك الوزن العروضى تماماً ، ويبدو انسيابا مسترسلاً - هذا إن لم يكن مرتبطا بوزن غير وزن التفعيلة (متفاعلن) ، وأنَّ وَزْنَهُ « الآخَر » هذا هو الإيقاع الداخلى الذى يجعل الألفاظَ تندفع مستجمَعةَ السرعةِ أولاً ، ومتباطئةً بعد ذلك ، إلى أن تتوقف أو تكاد . ولا يُسْمَعُ بعد ذلك إلا صوتُ المدينة ذو النَّبْرة الشعبية الحميمة ، التى يُبْرِزُها الرنين الغنائى لوزن « المجتث » :

يـاأيها الحـزنُ مهـلا	واهبط قـليـلا قـليـلا
استوطن القلب واصبر	ع العين صبراً جيلا
أيـامُـنـا قـادمـات	وسـوف نبكى طـويـلا

[ص ٣٩]

ولكن برغم شفّافية هذا الأسلوب التامة ، وبرغم إقلاعه عن الترميز ، فإنه ليس الأسلوب الفَوْرىّ ذا الطبع الذاتى . فالشاعر يحدثنا عن دموعه فى هذه اللحظة التى تنفجر فيها المدينة « بحراً من الحزن المروَّع » ، بل يجعل انفعاله يذوب ويتلاشى فى « موضوعية » مشهد الحزن . وثمة توتر آخر فى أسلوب هذه المرثية ، وهو التضادّ المقصود إليه بين الحس والشعور ، حيث يقدِّم الشاعر « فقْرةً » تكاد تكون نثريَّةً تليها مقطوعة منضبطة ومتكاملة شكليًّا وذات كثافة غنائية مصعَّدة . وبتأثير هذا التضادّ يجعل الشاعر هذه المقطوعة تبوح بمطلق طاقتها الرثائية .

وهاهنا كان ينبغى أن تنتهى هذه القصيدة البكائية ؛ كأن ما بقى منها لا يُضيفُ بل يُنْقِصُ - لا سيما أن البيت الثالث من هذه المقطوعة (التى نعدها قُفْلَ القصيدة) له هذا الصدى التنبُّئِىّ :

أيـامـنـا قـادمـاتٌ وسـوف نبكى طـويـلا

بل يضاف إلى ذلك أن حتمية البكاء الطويل القادم تفتح نطاقاً مأسويًّا أوسع ، وربما أعمق ، من البكاء على البطل الراحل وحده .

وخلاصةً لما رأيناه فى هذه القصيدة لأحمد عبد المعطى حجازى يمكننا القول بأن بين يدينا نموذجاً نادِر القوة لمرثية عربية حديثة ، يتجاوز حدود ممارسة الشعر المحلّية أو المرحلية . إنه نموذج يقف وقفةَ زمالةٍ مميّزة مع أعمال من أمثال مرثية والت هويتمان « آخر ما أزهر الليلك فى الفناء » . وكُنّا قد أشرنا إلى مجال المقارنة بين قصيدتَىْ والت هويتمان وأحمد عبد المعطى حجازى ، ابتداءً من طرق هذين الشاعرين موضوع الفقدان والوحشة والشوق بأسلوبين يشيران إلى مقصود رمزى واحد ؛ كما أننا تنشّقنا فى أسلوبَيْها نفحاتِ عبير « نشيد الأنشاد » . وثمة توافقٌ ثالث يربط بين الحسّاسيتين الرثائيتين أسلوبيًّا وبنائيًّا ، يتمثل فى إقحام

صوت في مجرى خطاب القصيدة العامّ ، ذي نبرة مختلفة ، تعبّر - أو تعوِّض - عن مباشرة عاطفة الشاعر ؛ أي تحلّ محلّ صوته أو صوت بديله . وهذا الصوت في الحالتين - لدى والت هويتمان وأحمد عبد المعطي حجازي - مقيد بقيود شكلية خاصة ، تُحوِّله إلى « أغنية » ذات رنين مميَّز ، أو تجعله قصيدة ضِمْنَ قصيدة .

فلنقارن مثلاً بين ذلك الصوت لدى والت هويتمان :

Come lovely and soothing death,
Undulate round the world,
serenely arriving, arriving .

(تعال أيها الموت لطيفا ومدغدغا ؛
تموَّجْ حول العالم ،
وفي سكينة تقدم وتقدم) .

وبين قرينه لدى أحمد عبد المعطي حجازي :

يـا أيها الحـزن مهـلا واهبط قليـلا قليـلا

وينبغي ألاّ نندهش إن بدا لنا أننا نستمع إلى نغم واحد ، لأننا حقا قد دخلنا في نطاق قرائن الحساسية الشعرية .

أما الفرق بين هذين النوعين من الصوت فهو مثل الفرق بين القصيدتين إجمالاً ؛ ففي حين تميل قصيدة والت هويتمان إلى أن تكون أنشودة لكيان الموت الكبير - وهذا مع استمرار صوت الشاعر مسموعاً ضمن هذا الكيان ، أي مع تواجد هذه الثنائية المتضادة الخاصة بمواقف لا تزال راسخة في تكوين الشاعر الوجداني شبه الرومانتيكي - تلتزم قصيدة أحمد عبد المعطي حجازي موضوعَها « المحدود » بطريقة تكاد تستبعد صوت الشاعر المباشر ، إلا إذا كان هذا الصوتُ صوتَ « مشاهدٍ » . وهي كذلك قد استبعدت ، أو تجنبت ، المنظور الذاتي نحو الحادث المأسوي نفسه ؛ فمنظور القصيدة من هذه الناحية يَزْعُمُ موضوعيةً من نوع ما - أي أنه من خلال قصيدة أحمد عبد المعطي حجازي يجوز للمتلقّي أن يدّعي أنه « يرى ويسمع » ، فيبرز الموضوع أو الحادث - أي تبرز المأساة - ويتلاشى الشاعر ؛ وبهذه الوسيلة يتكون نطاق تجربة هذه القصيدة الأشمل . وهذه « الموضوعية » في تقديم العمل الشعري من حيث هو مشهد تجريبيّ متماسك ، تجعل ذلك العمل ينطبع في المتلقّي بما هو ذات شعرية وواقع شعري ، وتسمح لهذه الذات ولهذا الواقع أن يعيشا حياتهما المستقلّة عن أي تدخل مشتّت من قِبَلِ وجدان الشاعر . ويبقى قسط وجدان الشاعر في هذه المعادلة عنصراً من عناصر تلك « الموضوعية » . وهذه هي أيضا درجة استقلال قصيدة أحمد عبد المعطي حجازي عن التيار الرومنتيكي الوجداني ؛ كما أنها أيضا درجة إثبات نبرة جديدة ، بل حديثة ، لصوت الشاعر .

وثمة مجموعة أشعار متزايدة الحداثة المبدعة والجودة ، صدرت لأحمد عبد المعطي حجازي في سنة ١٩٧٨ بعنوان « كائنات مملكة الليل » . ولكننا لن نذكر هاهنا إلا أسماء بعض قصائدها الناجحة ، مثل « بطالة » (السابقة الذكر) ، ومثل « إلى الرسام سيف وانلي » التي هي الأَحْكَمُ بنيةً من توأمي « آيات من سورة اللون » ، ومثل « تقاطعات » . وكل هذه القصائد تصلح لأن تكون موضوعاً لدراسة أسلوب ذلك الشاعر - أو للنظر في تنوُّع أساليبه التي لا تزال تتطور مع تطوُّر مستويات ذوقه ، ومع اتخاذه مواقف جمالية وزوايا رؤية جديدة .

الهوامش :

(١) لابد أن مثل ذلك الموقف من قراءة الشعر الحديث سوف يجعل الكثيرين يتذكرون قول النقاد العرب القدماء فيما هي أفضل طريقة تؤدي إلى التوفيق في قرض الشعر ليس في قراءته ؛ إلا أن ثمة فرقا قد يكون جذريا بين اهتمام النقاد والشعراء القدماء بالحصول على أشمل ذخيرة ممكنة من المعاني الصالحة للشعر - كما لو كان ذلك بامتصاص تلك المعاني - وبين ما نطلب به من استيعاب نص واحد بكل أبعاد معانيه الفعالة المؤدية إلى التجربة الضمنية .

(٢) وقد يوضح لنا بعض نواحي هذه المسألة الناقد الفرنسي رولان بارت : Roland Barthes في كتيبه المثير « متعة النص » :

(Le plaisir du texte) Paris Editions du Seuil, 1973 .

(بخاصة ص ١١٩) . وثمة فرق بين مفهومنا لكثافة التجربة للقصيدة من حيث قراءاتها المتتالية وبين ما يعنيه رولان بارت لأنه يعطي القراءة الأولى وحدها الدرجة الحتمية من التجربة ويصرّ على أن من خلالها وحدها لابد أن يحصل القارئ على الغاية القصوى من « اللذة » . أما القراءة غير القراءة الأولى فهي في رأيه غير قادرة على هذه « اللذة » القصوى لأن مجالها التجريبي إنما هو مجال « المتعة » أو النعيم الهادئ المجرى .

وانظر أيضا : ياروسلاف ستيتكيفتش في "Arabic Poetry and Assorted Poetics": (Jaroslav Stekevych) Islamic Studies: A Tradition and its Promblems, Malcolm H. Kerr, ed, Malibu, California: Vndena Publications 1980.

(٣) احمد عبد المعطى حجازى : « مدينة بلا قلب - شعر » ، الطبعة الثانية ، القاهرة دار الكاتب العربى للطباعة والنشر ، ١٩٦٨ .

(٤) أحمد عبد المعطى حجازى : « لم يبق إلا الاعتراف » ، بيروت : دار العودة ، ١٩٧٣ .

(٥) موقف الشاعر من تلك الفترة موقف معقد وأفضل تعبير له عن ذلك التعقيد نراه فى قصيدة « مرثية للعمر الجميل » نفسها ، عندما يقول الشاعر :

كنتُ أحلم حينئذٍ ،
كنتُ فى قلعة من قلاع المدينة مُلْقىً سجينا
كنتُ أكتب مَظْلمة ،
وأراقب موكبك الذهبىّ ،
فتأخذنى نشوة ، وأمزّق مظلمتى ،
ثم أكتب فيك قصيدة .

[مرثية للعمر الجميل ، بيروت دار العودة ، ١٩٧٣ ، ص ٩٥]

(٦) أحمد عبد المعطى حجازى : « أوراس » ، بيروت : دار العودة ، ١٩٧٣ ، (ص ١٦) .

(٧) أحمد عبد المعطى حجازى : « كائنات مملكة الليل » ، بيروت : الأداب ، ١٩٧٨ ص ١٧ - ١٨ .

(٨) جميل صدقى الزهاوى : « ديوان »

(٩) Michael Roberts: T.E. Hulme, London Faber and Faber, 1938, p. 7.

(١٠) « مرثية للعمر الجميل » ، ص ١١ - ١٢

(١١) أحمد عبد المعطى حجازى : « مرثية للعمر الجميل » ، ص ٢٨ - ٤١

(١٢) Horace, **Ars Poetica**, 2: 99-103

(١٣) أسامة بن منقذ : « المنازل والديار » ، القاهرة ، ١٩٦٨ ، ص ٤٥

(١٤) الخنساء : « ديوان » ، بيروت ، ١٩٦٠ ، ص ٥٨

(١٥) حسان بن ثابت : « ديوان » ، القاهرة ، ١٩٢٩ ، ص ١٨

(١٦) Walt Whitman, **Leaves of Grass**, The 1892 Edition, New York: Bantam Books, 1983, pp. 264- 271.

(١٧) تتردد صورة السماء الليلية فى هذه المرثية لوالت هويتمان حتى فى ما بعد المقطوعة المطلعية ، وبخاصة فى المقطوعة الثامنة [ص ٢٦٦] التى نجدها شبيهة فى بعض تعبيراتها وتفاصيلها بالرؤية الكئيبة والرثائية للسماء فى الشعر العربى ، ابتداءً من العصر الجاهلى حتى العصر العباسى - أى ابتداءً من النابغة الذبيانى حتى أبى العلاء المعرى وابن شهيد الأندلسى .

(١٨) « مرثية للعمر الجميل » ، ص ٢١ - ٢٣

(١٩) Walt Whitman, **Leaves of Grass**, p. 269.

انظر المقطوعة رقم ١٤ من « آخر ما أزهر الليلك فى الفناء » .

كيف نتذوق قصيدة حديثة

عبد الله محمد الغذامي

الأدب عموما هو عملية إبداع جمالى من مُنشئه ؛ وهو عملية تذوق جمالى من المتلقى ؛ وهدفه ليس نفعيا بل جماليا ؛ إذ يسعى إلى إحداث الانفعال فى النفس ، أو إثارة الدهشة .

ولتحقيق هذا الهدف يجب أن ننظر إلى العمل الأدبى من منطلقات نحددها فيما يخص الشعر بأمور هى :

١ - اللغة ٢ - استخدام الأسطورة بوصفها تعبيرا مجازيا عن مقصد الشاعر
٣ - الصورة ٤ - الإيقاع

١ - اللغة :

فاللغة رموز تثير الصورة فى الذهن . والصورة يتلقاها الإنسان من الخارج ، أو يكونها من الجمع بين أشتات من عناصر خارجية ، تأتلف من خلال الكلمات فى تركيبة جمالية ذات طاقة انفعالية . وبذلك تكون اللغة فى الشعر وسيلة للإيحاء وليست أداة لنقل معان محددة . وهنا يكمن الفرق بين المعنى العقلى للكلمات والمعنى التخييلى لها ؛ فبدلا من أن تصف امرأة مثلا بأنها غنية تقول إنها نئوم الضحى . وفى هذا تتمثل غاية المحاكاة كما هى عند ابن سينا ، حيث يقول : «إن غاية المحاكاة هى تحريك النفس بإثارة التعجب»[1] ولذلك فإن ابن سينا يحارب المشهور والصادق فى المحاكاة ؛ إذ لا إثارة فيهما . وهو يؤثر الغرابة والطرافة حتى وإن جاءتا عن طريق التحريف ، ويبرر هذه النظرة - ويبرر بها كذلك - أن وظيفة الشعر هى توليد المشاركة الوجدانية بين الشاعر والمتلقى .

اللغة الشعرية إذن رمز للعالم كما يتصوره الشاعر ؛ وكذلك هى رمز لعالم الشاعر النفسى . ولابد أن نفهم الشعر على هذا الأساس ، وإلا خلطنا بين الشعر وما ليس بشعر ؛ وهو ما جهد علماؤنا السالفون فى إيضاح الفرق بينهما ، وما جعل ابن خلدون يصف شعر المتنبى والمعرى بأنه نظم لا شعر[2] .

لغة الشعر إذن لغة مجازية انفعالية . ولذلك قال ابن سينا «كانت العرب تقول الشعر لوجهين : أحدهما ليؤثر فى النفس أمرا من الأمور تُعَدُّ به ، نحو فعل أو انفعال ؛ والثانى للعجب فقط ؛ فكانت تشبه كل شىء لتعجب بحسن التشبيه»[3] .

ولقد طغت الحكمة والكلمة الجامعة على الشعر القديم ، واعتمد الشعر على وحدة البيت ، واكتماله معنى ومبنى ، كان يقول زهير[4] :

ومهما تكن عند امرئٍ من خليقة
وإن خالها تخفى على الناس تعلم

فلا يهم ارتباط البيت بالقصيدة أو عدم ارتباطه ؛ فالبيت قائم

بذاته ؛ ولذلك قال الباقلانى إن أقل الشعر بيتان(*) . وكثر قول النقاد : ذاك أصدق بيت وأهجى بيت . . الخ .

ومن ذلك قولهم عن بيت أبي ذؤيب الهذلى :

والنفس راغبة إذا رغبتها
وإذا ترد إلى قليل تقنع

إنه أصدق بيت قالته العرب[٦] . وهذا النوع من الأبيات التى تجمع بين الحكمة والتصوير الذهنى للفكرة المجردة هو ما سماه حازم القرطاجنى بالتمثيل الخطابى[٧] .

أما الشعر الحديث فيقوم على وحدة القصيدة لا البيت ؛ ويقوم على أن القصيدة (حالة) فنية تؤخذ كاملة وتقرأ بوصفها كلا ، وأنها إن جزئت ضاع أثرها . فهى كاللوحة للرسام ؛ لابد أن تراها كاملة حتى وإن تكونت من عناصر أولية متعددة ؛ إذ إن هذه العناصر تتحد أخيرا فى شكل فنى متكامل هو (القصيدة) .

وهذه النقلة من مفهوم البيت إلى مفهوم القصيدة سببت ارباكا للقارىء الذى نشأ على القصيدة التراثية ، فظل ينظر إلى القصيدة على أنها مكونة من أبيات مستقل بعضها عن بعض وإن اتحدت فى الوزن والقافية ، فيفاجأ بعدم اكتمال الصورة فى البيت الواحد من القصيدة الحديثة ، فيروح متهما الشاعر بالغموض ؛ ولو أخذ القصيدة كاملة لتغير الوضع .

ولعله من المفارقات العجيبة أن يكون عصرنا عصر السرعة والأعمال الجاهزة ، فى حين صارت القصيدة الحديثة عملا معقدا يحتاج إلى وقت للقراءة والمراجعة ، وجهد للتأمل والفهم ، وصار من اللازم قراءتها قراءة صامتة وفردية . وهذا عامل من عوامل إساءة فهم القصيدة اليوم ؛ إذ إن القصيدة بما هى عملية فنية معقدة قد اتخذت مسارا مناقضا لحركة العصر فى ماديته وسرعته . ولعلها تمثل - بهذا المسار - محاولة لإنقاذ الإنسان المعاصر وانتشاله من دوامة المتاهات النفسية المرهقة .

والإنسان العربى اليوم يمر بنقلة حضارية جريئة ، يتمثل أحد مظاهرها فى انتقال طريقته فى التفكير من التجزىء إلى الكلية . وقد شمل ذلك القصيدة فيما شمل ، فنقلها من شعر البيت الجامع إلى شعر القصيدة (الحالة المتكاملة) . ولا شك أن هذه النقلة الواسعة تتطلب فهم الجماهير العريضة لها .

٢ - الأسطورة :

استخدم الشعر الحديث الأسطورة واعتمد عليها بديلا من الاستعارة التقليدية . وللأسطورة فى حياة الإنسان وظائف عدة ؛ منها :

١ - محاولة تفسير ما يستعصى فهمه على الإنسان من ظواهر كونية تفسيرا يقوم على مفاهيم أخلاقية أو روحية .

٢ - إعطاء تفسير قصصى شبه منطقى لتجارب الإنسان فى حياته اليومية .

٣ - للأسطورة أيضا وظيفة نفسية ترتبط بأحلام البشر وتصوراتهم الرمزية ، وتومىء إلى تجارب الإنسان النفسية فى الحياة ، وإلى مخاوفه وآماله[٨] .

كان هذا فى مبدأ حياة الإنسان ، ولكنه ظل مغروسا فى داخل نفسه . ويبدو أن النفوس تميل إلى الأسطورة وتطمئن إليها نتيجة لارتباطها بنشأة الإنسان ، ولأنها تمثل أحد العناصر الموروثة من الأسلاف ، والكامنة فى اللا وعى الجماعى - كما يقول (يونج)[٩] .

على أن الأسطورة غير الخرافة ؛ إذ إن الخرافة تعنى القصة الكاذبة التى لا يقبلها العقل ، مثل باب (تكاذيب العرب) الذى عقد له المبرد فصلا خاصا فى كتابه (الكامل)[١٠] .

ولقد اعتمد الشاعر الحديث على الأسطورة فى تصوير الحالة الشعرية عنده ، ولكن القراء لم يفهموا ذلك لسببين : أحدهما هو اقتباس الشعراء العرب لأساطير أجنبية ، مثل أساطير أدونيس وتموز وسيزيف وغيرها ؛ فقد كانت هذه الأساطير - لغرابتها - بمثابة تحد لمشاعر القارىء ؛ إذ الهدف من استخدام الأسطورة هو استثارة المخزون العاطفى والنفسى لها فى وجدان القارىء ليدفع به إلى الانفعال بعالم القصيدة . ولذلك فإنه من شرط نجاح الأسطورة فى أداء وظيفتها أن تكون مفهومة لدى المتلقى ، وأن يكون مدلولها العام متجاوبا مع حقيقة مشاعره .

وقد تنبه نقادنا الأوائل إلى ذلك ، وأشار إليه حازم القرطاجنى ، حيث فضل المخيل من الأقاويل مما هو معروف ومؤثر (المنهاج ص ٢١) ، وقال إن «أحسن الأشياء التى تعرف ويتأثر لها . . هى الأشياء التى فطرت النفوس على استلذاذها أو التألم منها ، أو ما وجد فيه الحالان من اللذة والألم ، كالذكريات للعهود الحميدة المنصرمة التى توجد النفوس تلتذ بتخيلها وذكرها ، وتتألم من تقضيها وانصرامها» . ويدخل فى ذلك بكل تأكيد استخدام الأسطورة ؛ فكلما كانت وثيقة فى نفوس المتلقين صارت أقرب وأدعى إلى استثارة مكنون نفوسهم . أما إذا كانت الأسطورة غريبة عليهم أو مناقضة لمعتقدهم فهذا من دواعى النفور منها ومن القصيدة . والشعر الأصيل هو الذى يعتمد على الموروث الأصيل ويحاول تفجيره فى ضمير القارىء . وفى هذا يقول حازم «والمتصورات التى فى فطرة النفوس ومعتقداتها العادية أن تجد لها فرحا أو ترحا أو شجوا هى التى ينبغى أن نسميها المتصورات الأصلية» ص ٢٢ . إذن فغرابة الأسطورة ومخالفتها لمعتقد الجمهور هما أحد أسباب غموض الشعر الحديث ونفور الجمهور منه . على أن الشعر الحديث لا يعتمد جميعه على الأساطير الأجنبية ؛ فقد عم استخدام الأساطير العربية لدى كثير من الشعراء ، مثل صلاح عبد الصبور والبياتى والسياب أيضا ، ومن قبلهم شعراء المهاجر .

والسبب الثانى فى عدم فهم الناس لوظيفة الأسطورة فى الشعر الحديث هو تعوُّد القارىء على الاستعارة الواضحة التى تقوم على المقارنة المباشرة بين حالتين .

فأبو تمام يقول فى معركة (عمورية) :

يا يوم وقعة عمورية انصرفت
منك المنى حفّلاً معسولة الحلب

فالتشبيه هنا مباشر وحسي ونابع من محيط القارىء ومن واقع ظروفه . وهذا مايجعله سهلاً ويسير الفهم ، فتطرب له النفس . أما فى الشعر الحديث فإننا نقرأ فى موقف مماثل ، فى يوم انتصار معركة التحرير الجزائرية قول السياب[11] :

بشراك فى وهران أصداء صور
سيزيف ألقى عنه عبء الدهور
واستقبل الشمس على الأطلس

فالسياب استخدم أسطورة (سيزيف) اليونانية . وهى أصلاً قصة تدل على عبث جهود الإنسان فى الدنيا ؛ فسيزيف محكوم عليه بدفع صخرة إلى قمة جبل ، فإذا بلغ القمة تدحرجت إلى أسفل ، فيستأنف دفع الصخرة رافعاً أياها إلى الجبل ليحدث له ماحدث فى السابق ، وهكذا إلى الأبد ؛ فهى رمز إلى عبثية الجهد المبذول فى الحياة الدنيا . ولكنها أيضاً رمز على التصميم والمثابرة وعدم اليأس . ولكن السياب ينسج الأسطورة نسجاً عصرياً يتفق مع حالة الانتصار التى حققها الشعب الجزائرى . وسيجد القارىء نشوة كبيرة عندما يرى تحول العبثية إلى انتصار ، وعندما يرى انتقال الانسان من حال الهزيمة إلى حال النصر ، وعندما يرى الموروث القديم يترجم إلى إنجاز عصرى فى أرض المعركة وعلى وجه القصيدة . ولا يخل بالصورة وجمالها إلا عدم فهم القارىء للأسطورة الأصلية .

٣ - الصورة :

أخذت الصورة فى الشعر الحديث دوراً رئيسيا فى بناء القصيدة حتى صارت أحد أسس التركيب الشعرى . وانتقلت من كونها طرفاً من أطراف التشبيه يقصد منها إيضاح المعنى وتأكيده فى الذهن ، إلى أن أصبحت هى نفسها حالة شعرية تنبع من أعماقها المعانى الموحاة من الشاعر والمتخيلة من القارىء ، لما فى الصورة من دفق شعورى فياض . ولنقارن بين صورتين إحداهما قديمة والأخرى حديثة . يقول النابغة للنعمان[12] :

كأنك شمس والملوك كواكب
إذا ظهرت لم يبدُ منهن كوكب

وهى صورة أو تشبيه استمد الشاعر عناصره من الحياة الخارجية ؛ فهو معنى استعير وأدخل إلى القصيدة .

ويقول السياب (أُنشودة المطر)[13] :

أصيح بالخليج يا خليج
يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى
فيرجع الصدى
كأنه النشيج
يا خليج
يا واهب المحار والردى

وهذه صورة نبعت من داخل الأبيات وانبثقت من تركيبها الفنى .

الصورة الأولى كاملة وجاهزة ؛ أما الثانية فقد ابتدأت من الشاعر ودعت القارىء للمشاركة . ولابد من مشاركة القارىء للشاعر فى صياغة معنى هذا المقطع ، فلو قارنا بين قوله (يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى) وقوله بعد ذلك على لسان الصدى (يا واهب المحار والردى) حيث سقطت كلمة (اللؤلؤ) - ولها مدلول أساسى فى تركيب المعنى - بدا لنا أن السياب يأمل من الخليج آمالاً يمثلها اللؤلؤ ، ومع ذلك يدرك أن مع الآمال هناك خيبة الآمال يمثلها (المحار) ، وهناك النهاية متمثلة فى الردى . ولكن الذى يحدث أن الخليج لا يعطى شاعره أى أمل ؛ فتختفى كلمة (اللؤلؤ) فى جواب الصدى ، ويظهر (المحار والردى) ، أى خيبة الأمل والموت . وهذا معنى لا يتم تركيبه إلا بشعر حر ؛ وذلك لأن العمودى من الشعر لا يسمح بإسقاط تفعيلة من أحد الأبيات ، كما أنه لا يسمح بتكرار كلمة القافية ، ويعد ذلك عيباً ؛ ومن ثم فلن يتمكن الشاعر من رسم معناه على هذه الصورة . كما أن المشاركة من جانب القارىء أساسية ؛ إذ لو لم ينتبه القارىء لسقوط كلمة (اللؤلؤ) ولا لوظيفة هذه الحركة فإنه عندئذ لن يفهم السبب فى التكرار والحذف ، ويظن ذلك لعباً من الشاعر وليس فناً له مدلوله ومغزاه .

٤ - الإيقاع فى اللغة :

تخلت القصيدة الحديثة عن البحر العروضى ذى الشكل الهندسى الثابت والمصحوب عادة بروى واحد يتكرر فى نهاية كل بيت ، ففقدت بذلك نمطاً موسيقياً مرسوماً بإتقان ؛ وهو ما كان يحفظ توازن النغمة والإيقاع فى القصيدة العربية . وكان لهذا النمط من عراقته وتمكنه من ذوق الجمهور ما يحمى الشاعر من الزلل فى إيقاع القصيدة . وهو يمنح الشاعر راحة تامة فى موضوع موسيقية الشعر ؛ إذ إن الخطأ فيه واضح وضوحاً لا يسمح بالتجاوز . وعند ما يقع الخطأ فى الوزن ينكسر البيت ويختل الأداء فيتوقف الشاعر عندئذٍ ويصحح الخطأ فى موسيقى شعره . ولكن الشاعر الحديث تخلى عن هذه النمطية . وهذا التخلى ليس بالأمر الهين . ولابد للشاعر من تعويض تلك النمطية الموسيقية بإيقاع بديل لها ؛ لأن الحس الإيقاعى شرط مهم فى الشعر العربى

خاصة . ولذلك فقد لجأ الشعراء المحدثون إلى الإيقاع اللغوى إضافة إلى صور الإيقاع الأخرى ، تلك التى تحدثها الأفكار والصور والنغمات ، مما يسمى بالموسيقى الداخلية للشعر . وهى موسيقى لا تخص الشعر الحديث وحده ، بل هى ماثلة فى كل شعر جيد . ولكن الشعر الحديث يعتمد عليها أكثر من غيره ، وهى فيه مهمة بدرجة أساسية ، وذلك لتخليه عن جانب كبير من إيقاع البحر والروى .

وإيقاع اللغة له أهمية بالغة فى موسيقى الشعر الحديث . ومن حسن حظ الشاعر العربى أن اللغة العربية ذات إيقاع موسيقى رفيع وشامل ؛ وذلك لأن الإعراب أحد سمات اللغة العربية الأساسية ، وله فيها أهمية عضوية ؛ إذ بدونه تتعطل اللغة .

ووظيفة الإعراب منصبة بالدرجة الأولى على أواخر الكلمات ؛ فبه تتحدد المعانى . ولو استعرضنا حالات الكلمات العربية فيما تنتهى به أواخرها إعراباً لهالَنا عددُها وتنوعُها .

والإعراب مرتبط ارتباطاً كاملاً بالمعنى . وهذا ربط للفكر بالإيقاع الفنى للكلمات ، فيحصل عندئذ ضربان من الإيقاع فى كل كلمة ، أحدهما ذهنى والآخر فنى . وهذا من شأنه أن يجعل للكلمات وقعاً نفسياً مؤثراً فى ذهن المتلقى . ولذلك قال محمد عونى عبد الرءوف[14] «إن الشعر العربى ليس بحاجة إلى القافية ، لما فى اللغة العربية من إيقاع يسد مسدها» . ومن المؤكد أن الشعر العربى قد ارتبط بالإيقاع المنغم الذى يقوم على الإنشاد . وقد أشار النهشلى إلى ذلك فى كتابه الممتع . كما أن ابن فارس جمع بين الإيقاع والعروض فقال : «لا فرق بين صنعة العروض وصناعة الإيقاع»[15] .

ومن ذلك بيت حسان بن ثابت[16] :

تغنَّ بالشعر إما كنت قائله
إن الغناء لهذا الشعر مضمار

والحطيئة يقول[17] :

فلم أشتم لكم حسباً ولكن
حدوتُ بحيث يستمع الحداء

وفى ذلك يقول المرزبانى فى الموشح ص ٣٧ : «كانت العرب تزن الشعر بالإنشاد» . وهذا الارتباط الوثيق بين الشعر والإنشاد هو ما يجعل بعض القصائد تبدو كأنها غير موزونة ، مثل قصيدة عبيد بن الأبرص (أقفر من أهله ملحوب) ، وقصائد أخرى ذكرها بعض الكتاب مثل ميمية المرقش ، وغيرها من القصائد التى تعرضنا لها فى بحث سابق[18] .

ولقد تنبه لذلك مسكويه (جوزو :[19] نظريات الشعر عند العرب ص ٦٧) حيث قال «إن القوم يجبرون بنغمات يستعملونها مواضع من الشعر يستوى بها الوزن . ولأننا نحن لا نعرف تلك النغمات إذا أنشدنا الشعر على السلامة لم يحسن فى طباعنا . والدليل على ذلك أنا إذا عرفنا فى بعض الشعر تلك النغمة حسن عندنا ، وطاب فى ذوقنا ، كقول الشاعر «الشنفرى» :

إن بالشعب الذى دون سلع
لقتيلا دمه ما يطل

فإن هذا الوزن إذا أنشد مفكك الأجزاء بالنغمة التى تخصه طاب فى الذوق ، وإذا أنشد كما ينشد سائر الشعر لم يطب فى كل ذوق» .

***

الشعر الحديث إذن يعود بالشعر العربى إلى سالف عهده التليد من حيث تحرير القصيدة من النمطية العروضية الثابتة ، إلى الإيقاع الشعرى النابع من قلب التجربة الفنية للقصيدة ، حيث تعتمد موسيقية الوزن على إيقاع التفعيلة الحرة ، مع إيقاع اللغة وما يحمله من تشكل فنى مرتبط بالأفكار وإيقاعها ، إضافة إلى إيقاع الصور وانسيابها داخل القصيدة فى نمودرامى متنوع . والشاعر المجيد هو الذى ينجح فى إبداع علاقات متجاوبة بين هذه العناصر ، فترقى قصيدته حينئذ إلى مستوى الإبداع فى حين يسقط كثير من الشعراء المحدثين ؛ لأنهم لم يفهموا من العملية الشعرية غير ظاهرها وشكلياتها فحسب ، فيجىء شعرهم رصا لأفكار ذهنية فى جمل متعاقبة لا يربط بينها رابط ، ولو لعبنا بترتيبها لما تغيرت حالتها . وهذا ما يجعلنا نواجه سيلا من القصائد المخفقة . والقضية ترجع أساسا إلى الشاعر نفسه ؛ فهناك الشاعر المجيد الذى سبر الشعر وعرفه حق المعرفة ، والمدعى الذى دخل إلى مملكة الشعرمتطفلا عليها . والأمر كما قال ابن رشيق فى العمدة[20] (١١٧/١) : «إن عمل الشعر على الحاذق به أشد من نقل الصخر ؛ وإن الشعر كالبحر ؛ أهون ما يكون على الجاهل ، أهول مايكون على العالم . وإن أتعب أصحابه قلباً من عرفه حق معرفته» .

وبعد هذا العرض العام لمشكلة تذوق الشعر الحديث وعوائقها نأتى إلى غرضنا الرئيسى وهو محاولة الولوج إلى أعماق قصيدة حديثة . وقد اخترت لهذا الغرض قصيدة (الخروج) لصلاح عبد الصبور . والذى أرجوه هو ألا يتبادر إلى الذهن أننى أسعى لشرح القصيدة ؛ فهذا ليس هدفاً لى ؛ فأنا أؤمن أن القصيدة الجيدة لا تسمح بشرح واحد لها ، بل تتعدد شروحها بعدد قرائها ، وتظل تقدم من المعانى والأخيلة ما يتجدد مع كل ذهن يطرق أبوابها . وهذا شعر المتنبى ، يشرحه فطاحل اللغة كابن جنى ، وكبار الشعراء كالمعرى ، وغيرهم من أهل المعرفة كالعكبرى والبرقوقى ، ومع ذلك نقرأ اليوم شعره فنتلمس فيه معانى ما خطرت على بال أحد من أولئك . وهذا هو سر خلود الشعر وبقائه . ولا يخلد من الشعر إلا ماله من القدرة على العطاء والتجدد ما يضمن له البقاء حيا على مر السنين ، بعد زوال

ظروفه وملابساته . فإن كان فوق ظروفه وملابساتها بقى ، وإن كان محكوما بها زال معها .

ولقصيدة (الخروج) من الأسباب الفنية ما يكفل لها البقاء ، وما يجعلها حية على مر السنين . هى لذلك تصلح لأن تكون نموذجا نعرضه ونطبق عليه بعض تصوراتنا لوظيفة الشعر .

ولعنوان القصيدة دور عضوى فيها . وقد لا ندرك ذلك إلا بعد إتمام قراءة القصيدة . ولكى نتمكن من التفاعل مع القصيدة أرجو أن نستحضر فى أذهاننا قصة الهجرة النبوية الشريفة بكل تفصيلاتها التاريخية ، وبكامل ظروفها الروحية والنفسية ؛ وذلك لأن القصيدة مبنية على (مفارقة) تاريخية بين طرفين يمثلان قطبين متقابلين يحكمان حركة القصيدة . وسيتضح ذلك فى أثناء تحليلنا لبعض مضامينها . فالشاعر يقول(٢١) :

أخرج من مدينتى من موطنى القديم

مطّرحا أثقال عيشى الأليم

فيها وتحت الثوب قد حملتُ سرى

دفنته ببابها ثم اشتملت بالسماء والنجوم

الشاعر يعلن الخروج من (مدينة) صفاتها أنها مدينته وأنها موطنه وأنها قديمة . والقدم هنا لا يشير إلى عمر الإنسان الزمنى ، ولكنه أبعد من ذلك . ولابد أنه استمد شيئا من المعنى الفلسفى للقدم هو أعمق من مجرد عدد السنين . والمدينة غير القرية . والحادث فى زماننا هذا أن الناس والمثقفين خاصة يخرجون من قراهم ويتجهون إلى المدينة . ولكن شاعرنا يخرج من مدينته ويحاول الانسلاخ منها ؛ فهى تمثل (عيشه الأليم) . والتضعيف فى كلمة (مطّرحا) يدل على العناء الذى يلقاه لكى يحقق هذا الانسلاخ . وهو يحاول أن يدفن سره ببابها ، مثلما يحاول طرح عيشه فيها . إذن فهو يحاول الانسلاخ من (حياة) ويحاول الخلاص من (سر) . ونلاحظ هنا أن المصريين يقصدون بالسر (الروح) ، فيقولون عند وفاة الشخص بأن الله (أخذ سره) . وسر صلاح عبد الصبور سر مفروض عليه ، بدليل أنه آت من خارجه ، فهو يحمله تحت الثوب ، ومن ثم يدفنه بباب المدينة . ولوكان السر من داخله لما حمله بل تحرك معه . ولهذا دلالته . فإذا ربطنا هذا بالمدينة القديمة ، وبمحاولة الخلاص من العيش الأليم ، أدركنا أن الشاعر يقصد حياة العصر المادى ، والخروج هو محاولة الانفكاك منها والعودة إلى (الفطرة) . فالشاعر عندما يخرج (يشتمل بالسماء والنجوم) ؛ ولا أحد يشتمل بها إلا الفطرى ، وهو الإنسان لحظة ولادته ، حيث يهبط إلى الدنيا عاريا ، أو الإنسان فى مبدأ نشأته حيث العراء ، قبل وصول الإنسان إلى حضارة الملابس . وهذه محاولة من الشاعر للتجرد من حياة فرضت عليه ، ولكى يعود إلى فطرته . وهذه الصورة مفارقة لصورة الهجرة ؛ فالرسول ﷺ لا يخرج وإنما يهاجر ، وهو لا يخرج من مدينته وإنما يتجه إلى مدينته (أو ما سيصبح مدينته) ؛ والرسول لا يطرح أثقاله وإنما يحملها معه وهى (الرسالة) ؛ ولا يدفن سره وإنما يمشى ويعلنه . ولسوف تتضح المفارقة فيما يأتى من مقاطع .

***

أنسل تحت بابها بليل

لا آمن الدليل حتى لو تشابهت على طلعة الصحراء

وظهرها الكتوم

الشاعر محاصر ومطارد ؛ فهو لكى يخرج يحتاج إلى أن يتسلل فى الظلام من تحت الباب . وهو لن يصحب معه أحداً ؛ لأنه لا يأمن الدليل ؛ فالدليل نفسه من نتاج العصر . ووحشة الصحراء وتشابه مسالكها وخطورة ما تخفيه أخف عليه وأرحم به وفى هذا عودة للفطرة ؛ فما الصحراء إلا الفطرة . وقد صارت الآن مأواه مثلما صارت السماء والنجوم ملبسه . وهو على عكس حال الرسول الذى كان يأمن الدليل ، ويعرف وجهة مساره ، والذى لم يكن ظهر طريقه كتوما ؛ فنهايته معروفة لديه . هذا فى حين يعيش الشاعر حالة خوف وتوجس . وهو بلا هوية ؛ فطلعة الصحراء متشابهة ، والحل العصرى غير مأمون (لا آمن الدليل) .

***

أخرج كاليتيم
لم أتخير واحدا من الصحاب
لكى يفدينى بنفسه ، فكل ما أريد قتل نفسى الثقيلة
ولم أغادر فى الفراش صاحبى يضلل الطلاب
فليس من يطلبنى سوى أنا القديم

تبرز المفارقة هنا بوضوح ؛ فالرسول (ﷺ) يمثل الحقيقة ، فى حين يمثل الشاعر ظل الحقيقة. فهو كاليتيم وليس يتيما ، فى حين أن الرسول يتيم . وهو لا يتخير واحدا من الصحاب لكى يفديه ؛ لأنه لا صحاب له ؛ فهو ينسل من بينهم هاربا ، وهو لا يأمن الدليل ، فى حين كان للرسول صاحب صديق صِدِّيق ، يفديه بنفسه ، ويدرأ عنه الشر . وصلاح يريد قتل نفسه لأنها ثقيلة ؛ والرسول لا يريد ذلك ، لأن لديه رسالة يسعى لإبلاغها ؛ فهو لا يهرب من ماضيه ، وإنما ينهض لمستقبله . أما الشاعر فما زال يهرب ويحاول الانسلاخ من كل شىء (المدينة . الصحاب . العيش . السر . الدليل) . والشاعر لم يغادر فى الفراش صاحبا يضلل عنه طالبيه ؛ لأن من يطلبه من العسير تضليله وهو نفسه (أنا القديم) ، وليس من سبيل للخلاص من أنا القديم إلا قتلها بالصحراء الموحشة والعراء البارد . فهو إذن يطلب الفناء سبيلا للخلاص ، فى حين يطلب الرسول البقاء طريقا للجهاد . والشاعر هنا فى حال انهزام، ولم يكن الرسول كذلك ، بل كان مقبلا على النصر .

وتتطابق (أنا القديم) مع (موطنى القديم) بما فيه من تحلل وانحسار . إن التركة التى تثقل كاهله ، تحول حياته إلى واقع انهزامى يسعى إلى الخلاص منه . وهو يصورها مفارقة لحال الهجرة وما فيها من عز وانتصار ؛ إذ ليس فى عالم الشاعر غير الهزيمة والذل . وهذا ما جعله يحاول الانسلاخ من هذا (العيش الأليم) ، لأن العودة إلى هذا العيش هى الخطيئة والإثم.وهذا ما جعله يقول :

حجارة أكون لو نظرت للوراء .
حجارة أصبح أو رجوم .

***

وهذه إشارة واضحة إلى قصة لوط عليه السلام وقومه ، حيث قال الله لنبيه لوط «فأسر بأهلك بقطع من الليل ولا يلتفت منكم أحد إلا امرأتك إنه مصيبها ما أصابهم إن موعدهم الصبح أليس الصبح بقريب . فلما جاء أمرنا جعلنا عاليها سافلها وأمطرنا عليها حجارة من سجيل منضود . مسوّمة عند ربك وما هى من الظالمين ببعيد»[٢٢] .

فالذى يلتفت إلى الوراء هو الضال وهو الآثم ، وجزاؤه أن يكون حجارة أو رجوما . والشاعر يكرر المعنى ويؤكده ، ليعمق الصورة فى نفسه وفى نفس قارئه ، على نحو يشد من عزمه ، كى لا يعود إلى ما خلّفه وراءه . ولقد بلغت براعة الشاعر فى تمثل قصة لوط مبلغا جعل الحدث يتحرك فى النفس ، حتى إن القارىء ليكاد ينطق كلمة (سدوم) وهو يقرأ هذين البيتين. فالشاعر قد استحضرها فى نفس القارىء وفرضها عليه دون أن يكتبها ، وذلك لتطابق وزنها ونغمتها مع كلمة (رجوم) ، ثم لتمثل الحدث فى تضاعيف الكلمات .

وسدوم هى مدينة قوم لوط ، تلك المدينة القديمة الآثمة.فكأن إثم المدينة (أو المدنية) التى أحكمت وثاق الشاعر حتى أوشكت أن تخنقه ، يتكرر ليستعيد ما لقوم لوط من خطايا . وليس للشاعر إلا أن يهرب منها ، فيسرى بليل ، (أنسلُّ تحت بابها بليل) ؛ وهذا هو سبيل النجاة ؛ ومجرد الالتفات يعنى النهاية . ولكن المفارقة تظل معنا ، فلوط فى مأمن لأن ربه قد حماه ، وفيه يقول الرسول (ﷺ) : «رحمة الله على لوط ؛ لقد كان يأوى إلى ركن شديد»[٢٣] ؛ أى إلى الله . أما الشاعر فأين له بالأمان وهو مازال آثما .

***

سوخى إذن فى الرمل سيقان الندم
لا تتبعينى نحو مهجرى نشدتك الجحيم
وانطفئ مصابح السماء

***

إنه يطلب من مصابيح السماء أن تنطفئ لأنها من الدليل ، وهو لا يأمن الدليل . ثم إن اشتعال المصابيح يفوت عليه نعمة الاشتمال بالظلماء ، ومن ثم يبعده عن (الفطرة) . وفى هذا المقطع تبرز لنا كلمة (المهجر) لأول مرة فى القصيدة وهذا يمثل نموا للرمز عند الشاعر ، يمثل لنا انبثاقة الأمل فى قصيدته ، حيث تأخذ الصورة فى التجلى والتجسد على مفهوم (الهجرة) . ونلاحظ هنا أن معانى القصيدة تتفتح بين أيدينا كلما تقدمنا فى القراءة ؛ فما كان غامض الدلالة فى أول القصيدة أخذ يفسر نفسه الآن . وبذلك يكون التركيب الفنى فى القصيدة مترابطا ترابطا عضويا ، وثيقا بحيث إننا لو ألغينا منها بيتاً أو مقطعا لاختل المعنى عندئذ . وهذا ما يجعلها قصيدة (الحالة الفنية الكاملة) . و(الخروج) على هذا المفهوم هو (الهجرة) ؛ والعودة هى الخطيئة . ولنتأمل قوله :

(سوخى إذن فى الرمل سيقان الندم) .

ولنربط بين سوخى وسيقان . ويتجلى معناهما بوضوح حين نستبدل بهما احتمالات لفظية أخرى ، مثل غوصى بدلا من سوخى ؛ فقد كان بإمكان الشاعر أن يقول «غوصى» والوزن واحد . ولكن الشاعر أراد ما تحمله كلمة (ساخ) من إيحاء بالخسف ، وهو ما حدث لقوم لوط (ورد فى القاموس : والأرض بهم سَوَخاناً أى انخسفت) . كما أن ورود «سيقان» بدلا من «قوائم» أو «ساق» إنما هو لإفادة التعدد والطول خاصة أن المقطع الطويل (قان) أعطى للكلمة امتداداً فى صداها النفسى ، أحدث أثراً كبيراً للمعنى ولموسيقى الوزن . كل هذا إضافة إلى تكرر حرف السين فى الكلمتين .

كى لا ترى سوانح الألم
ثيابى السوداء
تحجرى كقلبك الخبىء يا صحراء
ولتنسى آلام رحلتك
تذكار ما اطّرحت من آلام
حتى يشفَّ جسمى السقيم
إن عذاب رحلتى طهارتى
والموت فى الصحراء بعثى المقيم .

***

هكذا تنمو الصورة عند الشاعر ؛ فهو أولاً (يشتمل بالسماء والنجوم) ، ثم هو ثانيا يطلب (إطفاء مصابيح السماء) ليتحقق له أخيراً العودة الكاملة إلى الطبيعة فتصبح (ثيابه سوداء) . وهو لا يريد لهذه الثياب أن تتعرى بأن تُعرَّض للضياء ، وذلك لكى يتمكن من التوجه إلى الصحراء بالتماسه الجرىء : تحجرى كقلبك الخبىء يا صحراء . يقول هذا لأنه آثم ، ولأنه جاء ليكفر عن آثامه . وليس إلى ذلك من سبيل إلا فى أن يطهره عذاب هذه الرحلة بما فيه من الآم . وليس فى البشر أحد إلا وهو وارد على العذاب قبل أن يصل إلى النجاة والمصدر قوله تعالى : «وإن منكم إلا واردها كان على ربك حتما مقضيا . ثم ننجى

الذين اتقوا ونذر الظالمين فيها جثيا» ، (٧١ ، ٧٢ ، سورة مريم) . والضمائر فى الآية تعود على النار .

إن الشاعر يقدم نفسه طائعا للعذاب كى يَسلم ؛ ولا يريد أن يكون من الظالمين الذين وعدوا بالعذاب المقيم . وهو فى مقابل ذلك ينشد البعث المقيم من خلال الموت فى الصحراء .

وفى قوله (سوانح الألم) إشارة إلى أسطورة عربية قديمة ، حيث إن مفردها (سانح) ، والسانح من الطير ما مر بك عن يمينك فأولاك يساره . والعرب يتشاءمون منه . وفيه ينسب إلى الأعشى قوله(٢٤) :

فبينى على طير سنيح نحوسه وأشأم طير الزاجرين سنيحها

والسوانح عند الشاعر ليست سوى المدينة القديمة التى ما زالت تطارده على الرغم من انسلاخه منها وتجرده من كل ما له بها صلة . ولكنها تظل هاجساً مشؤوما لا يجد الشاعر منه مفراً إلا بأن يغوص فى أعماق الظلام .

أما قوله : (والموت فى الصحراء بعثى المقيم) فهو إشارة إلى أسطورة طائر الفينيق الذى يحرق نفسه إذا شاب كى يخرج من رماده من جديد ليحيا حياة جديدة فى الصحراء .

والأبيات فى هذا المقطع تكاد تكون ترجمة عصرية لأبيات المتنبى التى يقول فيها :

رمانى الدهر بالأرزاء حتى فؤادى فى غشاء من نبال
فصرت إذ أصابتنى سهام تكسرت النصال على النصال
وهان فما أبالى بالرزايا لأنى ما انتفعت بأن أبالى

فكلاهما يصف حاله البائسة ، ويتحدى البؤس ، ويقرر أنه لا يبحث عن الراحة ، بل هو يبحث عن شىء أكبر من ذلك . غير أن عبد الصبور أفاد من الموروث الأسطورى فى هذا المقطع لتصوير حاله ، ثم لرسم طريق النجاة . وعبد الصبور ينسل انسلالا ، أما المتنبى فإنه يهجم هجوماً ؛ وذلك لفارق الحال بين عصرين من تاريخ أمتنا ، أحدهما ماجد والآخر مهزوم . وعبد الصبور آثم ، وهو بحاجة إلى تكفير ذنبه وذنب أمته ، أما أبو الطيب فلا ذنب له غير طلب مجد لم تتيسر مسالكه .

***

ويقول الشاعر متجهاً نحو الذروة فى بناء قصيدته :
لو مت عشت ما أشاء فى المدينة المنيرة
مدينة الصحو الذى يزخر بالأضواء
والشمس لا تفارق الظهيرة

***

أخذ الشاعر الآن يجسد بعض القيم الإنسانية لمدينته الفاضلة ؛ فالطريق إليها هو الاستماتة ، والموت من أجلها حياة ، على معنى كلمة أبى بكر رضى الله عنه : «اطلبوا الموت توهب لكم الحياة» . ثم إن الحياة فى ظل الإثم ما هى سوى موت حقيقى . وإذا عكسنا المعادلة خرجنا بالحل الشعرى الأمثل . أوليست الحقيقة كما شرحها ابن القيم فى قوله : (الدنيا منام ، والعيش فيها حلم ، والموت يقظة)؟ هذه هى الحقيقة ، والحقيقة الشعرية خاصة . والخروج إذن هو الخلاص ، والانسلاخ هو بداية الطريق . ولكن إلى أين ؟ إلى :

مدينة الصحو الذى يزخر بالأضواء
والشمس لا تفارق الظهيرة

ليست صحوا فقط ولكنها صحو يزخر بالأضواء . ما أجمل كلمة (يزخر) هنا على الرغم من جلافة حروفها ! ولكن الشاعر وظفها توظيفاً جملها وجملته . وهذا مصداق لرأى عبد القاهر الجرجانى فى أن البلاغة فى النظم وليست فى اللفظ وحده ، أو المعنى وحده .

وتأملوا معى البيت الثانى ، وهو من أبدع أنواع البلاغة الحديثة . فالشمس تشرق فى أعز لحظات تجليها وهو وقت الظهر . وإشراقها هذا دائم وثابت ، فثبت معه وقته ، لأن الوقت مرتبط بالشمس ، فصار الظهر ثابتاً ، فلا هو يفارق الشمس ولا الشمس تفارقه. لقد صارت الحياة ظهراً دائما ، أى ضياء دائما لا يزول .

ولكن هل تحققت هذه المدينة ؟ يقول الشاعر :

أواه يا مدينتى المنيرة
مدينة الرؤى التى تشرب ضوءا
مدينة الرؤى التى تمج ضوءاً
هل أنت وهم واهم تقطعت به السبل؟
أم أنت حق؟
أم أنت حق؟

***

من الواضح فى هذه الخاتمة أن الشاعر ينشد مدينة الرسول (ﷺ) مدينة الوحى والنصر والعزة . مدينة الهجرة التى تمثل انبثاق الضياء وانتصار الحق . إنه ينشدها وينشد التوجه إليها . يطلب تحققها ، هذا التحقق المثالى الذى يتساءل الشاعر هل هو وهم واهم وحلم شاعر أو هو حق . هل سيتحقق على يديه أو على يدى جيله أو يظل أمنية لشاعر حالم يمنيها فى نفوس أمته إلى أن تتحرك لتحقيقها ولتحويلها من فكرة شعرية إلى حقيقة عصرية .

والشاعر هنا يكشف عن رمزه ويعلن عن سره ، بعد أن تجاوز زمان الوهم ووقف على باب الحقيقة ، حيث المدينة المنيرة التى تشرب الضياء وتمج الضياء . إنها مدينة الرؤى ؛ مدينة الحلم ؛ مدينة الهجرة ؛ وهى الحقيقة ؛ والموت فيها حياة . وهذا يعيدنا

إلى القصيدة من جديد ، حيث تتشكل عناصرها تشكلا بديعاً .

إن معانى الشاعر المفارقة لمعانى الهجرة ، بما فى ذلك عنوان القصيدة وأول كلمة فيها (أخرج) ، وعدم ائتمانه للدليل ولا للصاحب الذى يفديه منها ؛ فليس هناك أبو بكر أو على وهو هارب من نفسه ، ينشد الهيام فى الصحراء . كل ذلك يؤكد المفارقة التامة بين حاله وحال الرسول ؛ أى بين ما هو فيه وبين ما كان محمد (ﷺ) مقبلا عليه . فهو فى ضلال ومحمد فى هدى ؛ وهو مهزوم فى داخل نفسه ومحمد موعود بالنصر ؛ وهو مطارد من نفسه ومن الآخرين ومن كل شىء ، ومحمد مطارد من الأشرار فحسب ؛ لكن الأخيار كانوا ينتظرونه بالزغاريد.ورسل الله تأوى إلى ركن شديد هو الله ؛ أما هو فيأوى إلى صحراء تتشابه طلعتها وظهرها كتوم . وهذه هى صورة عصرنا بكل تأكيد ، حيث لا ظل لنا إلا مثالية تاريخية نظل ننشدها دون أن نبلغها . ولذلك فإن الشاعر يختم قصيدته بأجمل مقاطعها حينما يخاطب روح الهجرة النبوية بأبهى صورها فيقول ، عاقداً مقارنة انعكاسية بين خاتمة القصيدة ومستهلها :

(لو مت عشت ما أشاء فى المدينة المنيرة) ، فى مقابل (أخرج من مدينتى ، من موطنى القديم) . فهو إذن يدخل بدلا من أن يخرج ؛ لأن الموت دخول ؛ دخول فى الكفن ، وفى حياة أخرى ؛ دخول فى البقاء أو فى (اليقظة) كما يقول ابن القيم . ويقول الشاعر :

(مدينة الصحو الذى يزخر بالأضواء) ، فى مقابل (أنسل تحت بابها بليل) ، ويقول (والشمس لا تفارق الظهيرة) ، فى مقابل (لا آمن الدليل حتى لو تشابهت على طلعة الصحراء) .

ويقول : (أواه يا مدينتى المنيرة) ؛ فهو يطلبها ويناديها ، فى مقابل قوله فى المقطع الأول : (مطرحاً أثقال عيشى الأليم) . ويقول : (مدينة الرؤى التى تشرب ضوءا) كأنه يقصد الوحى الذى كان ينزل على الرسول فى المدينة . وقد شبه الله الوحى بالنور إذ قال : «فالذين آمنوا به وعزروه ونصروه واتبعوا النور الذى أنزل معه أولئك هم المفلحون» ، (١٥٧ ، الأعراف) . وقال : «يا أيها الناس قد جاءكم برهان من ربكم وأنزلنا إليكم نوراً مبينا»(١٧٤ ، النساء) ، وغيرهما من الآيات .

ويقول الشاعر :

(مدينة الرؤى التى تمج ضوءا)

وهذه هى مدينة الرسول ، تلك التى تشرب نورا ، وتمج نورا . تتلقى الآية اليوم وتمحوها إلى اليرموك والقادسية غدا ، باندفاعة حضارية جبارة .

وهذا هو مطلب الشاعر ؛ صوره تصويرا ، وأوحى به إيحاء ، ولم يطلقه خطابة بكلام مجلجل . وهذه واحدة من وسائل التعبير الشعرى وطرائقه ، بجانب ما للشعر من طرائق أخر ، سلكها شعراء كثيرون ؛ فلكل شاعر منهجه وأسلوبه . والشعر بعدُ إنما يقال - كما يقول ابن سينا - « لوجهين ؛ أحدهما ليؤثر فى النفس أمرا من الأمور تُعدُّ به نحو فعل أو انفعال ؛ والثانى للعجب فقط » .

إذن فلكى نتذوق القصيدة لابد أن ندرك أن للشعر نخوة تجعل القصيدة غيورة كأشد النساء غيرة وحصانة ؛ فهى لا تسلم قيادها إلا لمن صدق فى حبه لها ، وأخلص فى ذلك ، وأتاها من أهم أبوابها وهو باب اللغة ، أو الإيقاع أو الصورة ، مفردة أو مركبة . عندئذ سيجد القصيدة تتفتح أمامه ، باسطة يديها له . فإن لم يجد مبتغاه بعد طرق هذه الأبواب أو أحدها بإخلاص ومعرفة ، فعندئذٍ نقول له إن القصيدة قد أخفقت فى أن تبلغ مستوى الجودة ؛ إذ إن القصيدة هى - كما يقول ريتشاردز - تجربة لقارىء من نوع جيد . وهذا يشمل الشعر بعامة ، فى القديم وفى الحديث .

ولا يتسع المجال الآن كى أقوم بعرض كل الجوانب الفنية فى هذه القصيدة ، بخاصة ما يتصل بالبنية اللغوية فيها ، لا سيما أن لصلاح عبد الصبور لغة متميزة تستحق الوقوف عندها ، والتفصيل فيها . وقد أشرت إلى شىء يسير من ذلك فى عرض كلامى ، إلا أن التحليل انحصر فى استخدام صلاح عبد الصبور للموروث الثقافى ، وطريقة توظيفه للتاريخ الإسلامى المجيد ، كما حدث مع قصة الهجرة النبوية الشريفة ، حيث برزت قدرة الشاعر على تجسيد معانيها بأسلوب إيحائى وتصويرى حديث ، ليصور عن طريقها حال الأمة اليوم ، وتطلعاتها للغد . وربما كان أروع ما فيه هو هدوؤه وانسيابه وبساطته . وهذه البساطة هى سمة فى صلاح عبد الصبور (رحمه الله) مسلكا وإبداعا .

وقبل أن أختم كلامى هذا أود أن أشير ولو سريعا إلى جانب الموسيقى فى هذه القصيدة . وهى مبنية على بحر الرجز (مستفعلن) ، ولكن الشاعر استثمر كل ما يمكن وروده فى هذا الوزن من زحافات ، فجاء وزنه متنوعا ومختلفا ، حتى إن القارىء ليكاد يظن أن القصيدة من الشعر المنثور . ولكنه يدرك تماسك الوزن بعد أن يترك نفسه تنساب مع القصيدة ، فيمتلكه عندئذٍ إيقاع القصيدة المبنى على السهولة واللين فى وزنها وفى كلماتها وفى صورها وتشبيهاتها ، حتى ليحس كأنها الندى يتقطر من بين أوراق الشجر . وخاصية الوزن السهل هذه هى إحدى خصائص عبد الصبور فى شعره بعامة . وهو كثيرا ما يعتمد على بحرى الرجز والمتدارك بتفعيلته (فعلن) ؛ فمعظم شعره عليهما . ويظن البعض أن شعره منثور ، مع أنه لم يكتب شعرا منثورا قط ، ولكن بساطة الوزن هى السبب فى هذا الظن ، مثلما أنها - فى رأيى - هى السبب فى تمكن عبد الصبور من الشعر المسرحى ، وذلك لحاجة هذا النوع من الشعر إلى وزن حركى رشيق مثل أوزان صلاح عبد الصبور .

الهوامش

(١) إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ٤١٣ . دار الأمانة بيروت ١٩٧١ م .
(٢) ابن خلدون : المقدمة ٥٧٣ دار الفكر (بدون تاريخ) .
(٣) إحسان عباس : تاريخ النقد الأدبي عند العرب ٤١٤ .
(٤) شعر زهير بن أبي سلمى ، صنعة الأعلم الشنتمرى ـ ٣٤ تحقيق فخر الدين قباوة . المكتبة العربية ، حلب ١٩٧٠ م .
(٥) الباقلاني : إعجاز القرآن ، ٥٤ ، تحقيق السيد أحمد صقر . دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٧ م (ط ٤) .
(٦) ابن عبد ربه : العقد الفريد ٢٥٤/٣ تحقيق أحمد أمين وآخرين . لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة ١٩٤٢ م .
(٧) حازم القرطاجني : منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الكتب الشرقية . تونس ١٩٦٦ م .
(٨) مجدى وهبة : معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب ، ٣٣٩ ، مكتبة لبنان بيروت ١٩٧٩ م .
(٩) راجع
Jung : The Portable Jung. ed. J. Campell. Penguin Books 1982 .
(١٠) راجع المبرد : الكامل ٥٤٨/٢ تحقيق زكي مبارك . مكتبة البابي الحلبي القاهرة ١٩٣٦ م .
(١١) قصائد بدر شاكر السياب . اختارها أدونيس . دار الآداب . بيروت ١٩٦٧ م .
(١٢) ديوان النابغة ، ١٠٩ .
(١٣) راجع المصدر المذكور فى هامش ١١ .
(١٤) القافية والأصوات اللغوية ١٥ مكتبة الخانجى . القاهرة ١٩٧٧ م .
(١٥) ابن فارس : الصاحبي ٤٦٧ تحقيق السيد أحمد صقر . دار إحياء الكتب العربية ١٩٧٧ م .
(١٦) المرزباني : الموشح ٣٧ تحقيق محب الدين الخطيب . المطبعة السلفية القاهرة ١٣٨٥ هـ (ط ٢) .
(١٧) ديوان الحطيئة ٥٥ بيروت .
(١٨) عنوانه : (تحرر الأوزان فى الشعر القديم) . مجلة (الدارة) ، الرياض ، رجب ١٤٠٢ هـ .
(١٩) مصطفى جوزو : نظريات الشعر عند العرب . دار الطليعة . بيروت ١٩٨٠ م .
(٢٠) ابن رشيق : العمدة . تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد . دار الجيل ، بيروت ١٩٧٢ م (ط ٤) .
(٢١) ديوان صلاح عبد الصبور . دار العودة . بيروت ١٩٧٢ م .
(٢٢) سورة هود ٨١-٨٣ .
(٢٣) تفسير ابن كثير ، سورة هود ، آية ٨٣ .
(٢٤) أحمد بن جعفر بن شاذان : أدب الوزراء . تحقيق عبد الله الغذامى (باب السانح والبارح) ١١٢ (لم يطبع بعد) .



الحداثة المسرحيّة
ومسيرة البحث عن الذات
دراسة فى مسرح "فرقة الحكواتى"

خـالدة سعيـد

الطريق التى قطعها روجيه عساف ، بين مسرحية جولدونى « آرلكان خادم السيدين » ، التى قدمها بالفرنسية عام ١٩٦٢ ، ومسرحية « أيام الخيام » (١٩٨٢ - ١٩٨٣) مرورا بـ « انتظار جودو » لبكيت ، « والمفتش العام » لجوجول ، ثم « مجدلون » حتى « كارت بلانش » و « إزار » فى مطلع السبعينيات ، طريق طويلة حقا ! ويمكن اعتبار هذه الطريق تلخيصاً لمسار بالغ الدلالة فى الثقافة العربية منذ اكتشاف الغرب والدخول فى طقس محاكاته ، حتى وضع قيمه وأشكاله وموقف المحاكاة نفسه موضع تساؤل . وهى على المستوى المسرحى إعادة نظر فى أساس الظاهرة المسرحية نفسها ، وبحث عن الشكل الحى المعيش الذى يوحد المبدع والموضوع والمتلقى على السواء .

هكذا تبدو لى أهمية « أيام الخيام » - مهما بلغ تميزها وغناها من حيث هى عمل مستقل بذاته - قائمة أولا فى دلالتها التاريخية والقضايا التى تطرحها . ذلك أن المسرحية تقترح إجابات جذرية على مجموعة من الأسئلة الثقافية الأساسية فى مجال المسرح ، وتمتد إلى مختلف فنون التعبير ، كما تبلور عددا من التلمسات العفوية ، وتطرح بدورها أسئلة حول علاقة الفنان بجمهوره ومجتمعه إجمالا .

وقد عالج روجيه عساف بعضا من هذه الأسئلة والمواقف معالجة نظرية فى مقالات وحوارات [1] ، غير أن هذا العمل « أيام الخيام » ، إضافة إلى « من حكايات ٣٦ » هو ما ينبغى أن يعتمد لمقاربة هذه الأسئلة والنظرات ؛ لأنه يشكل الاختبار الملموس لقابليتها للتحقق ، باعتباره حصيلة جهد جماعى ، وتفاعل بين الفرقة والمحيط . لذلك أعرض فى القسم الأول من هذه المقالة ، المسرحية بوصفها عملا محددا ، لأتمكن فى القسم الثانى ، واستنادا إلى هذا العرض ، من الكلام على القضايا التى تطرحها ، والمسار الذى تفتتحه .

مسرحية « أيام الخيام » ، كما شاهدناها على الخشبة (مسرح سينما أورلى ببيروت ، ٢٤ آب ١٩٨٣) هى خلاصة فنية إشارية لمراحل سابقة مرت بها المسرحية ذاتها ، ولحظة نضج واستقرار لنص حىّ نام يتشكل فى سياق الممارسة الحياتية [2] الفنية لفرقة الحكواتى . فما شاهدناه على الخشبة هو الاحتفال الأخير من سلسلة احتفالات تتم عادة فى المسرح الطبيعى [3] للجماعة .

الممارسة الحياتية الاحتفالية للفرقة هى بمثابة مرجع للمسرحية . غير أن هذه الممارسة الاحتفالية تستند بدورها إلى

مرجع ثان هو الموروث التعبيرى الشفوى والإيمائى والطقوسى ، الذى يشكل مفردات **الذاكرة الجماعية**[4] أو عناصرها ؛ هذه العناصر هى التى تختزن التجارب التاريخية .

نص المسرحية إذن يستقى من أشكال نصوص تقوم بدور الجذور . هكذا يكون نص المسرحية كلا مبنيا من سلسلة نصوص ومراجع أعددها بدءا من النص الأخير الذى وصلنا :

(أ) « **نص مكتمل** » بلغت صيغته أو صورته مرحلة الكتابة ، هو نص المسرحية كما عرضت على المسرح .

(ب) « **نص حى** » فى حالة نمو ، هو الذى يتكون ويتطور ويتكامل عبر **الممارسة الحياتية الاحتفالية** ، وهو نص شفوى حكما .

(جـ) « **مفردات الذاكرة الجماعية** » وهى عناصر شفوية متحركة . إنها الموروث الشعبى المكون من حكايات وأمثال وتقاليد وصيغ تعبيرية وأغنيات .

(د) مرجع هذه المستويات الثلاثة ، أى تجارب الجماعة فى تاريخ منظور يتصل عضويا بحاضرها .

وسوف نرى أن الموقف الذى تنطلق منه « **فرقة الحكواتى** » يجعل النص فى المستوى (ب) أساسا فى عملها ، وهدفا تكاد أهميته تفوق أهمية « **النص المكتمل** » فى المستوى (أ) غير أن خصوصية عمل الفرقة وامتيازه وريادته تقوم فى العلاقة الصاعدة الهابطة بين المستويات الثلاثة الأولى للنص ، دون إلغاء أى منها . ففى الكتابة المألوفة (الفردية) للمسرح أو غيره ، يتم الانتقال مباشرة من المستوى « د » (**التجربة**) إلى المستوى « أ » (**النص المكتمل**) . وفى بعض الحالات يتم الانتقال المباشر من المستوى « جـ » (**مكونات الذاكرة المشتركة** كما يصفها روجيه عساف) إلى المستوى « أ » . وخصوصية عمل الفرقة تقوم على دورها فى المستوى « ب » (**أى الممارسة الحياتية الاحتفالية**) ، وهو ما تعجز عنه الكتابة الفردية أو تهمله أو تختزله . بذلك تقوم الفرقة بدور وسيط للتفاعل بين مفردات (أو مكونات) الذاكرة الجماعية والذاكرات الفردية . ذلك أن مفردات الذاكرة الجماعية قابلة للتداخل فى عناصر مختلفة ، قابلة للضياع ، أو فقدان الترابط ، ومن ثم فقدان الدلالة التاريخية ؛ كما أنها قابلة للتشكل وفق منظورات متباينة ، بحيث توظف فى اتجاهات قد تبلغ حد التناقض .

والفرقة بوصفها وسيطا من داخل البيئة نفسها ، تعمل على تسريع التآلف بين مفردات الذاكرة لتنمو فى اتجاه صورة أو شكل دال يتحقق فيه التفاعل والإضاءة المتبادلة بين الماضى والحاضر ، بحيث تعاد رؤية الماضى فى ضوء الحاضر ، والحاضر فى ضوء الماضى .

من هنا فإنه إذا كانت « المسرحية » شكلا تعبيريا مكتملا ، أو « لغة » لتجربة اجتماعية يتم تلخيصها واستعادتها عبر « **الممارسة الاحتفالية** » ، فإن هذه التجربة تشمل فى الوقت نفسه إعادة إحياء لغة أو « **موروث حكائى غنائى** » ، ونظمه فى صورة بنائية هى واحدة من صور الذاكرة الجماعية . ومعنى هذا أنه فى المستوى « ب » يعاد فتح مفردات (بمعنى وحدات مكونة) الذاكرة الجماعية أو الموروث الحكائى - الغنائى المشترك على التجربة الحاضرة ، ويعاد - من ثم - إنتاج هذا الموروث وقد اختزن تجارب الحاضر متفاعلة مع تجارب الماضى .

ويمكن تبسيط هذه العلاقة الصاعدة الهابطة كالآتى :

فى المستوى « أ » (**المسرحية**) ↑ **لغة مكتملة** ، جذرها أو مرجعها **التجربة** فى « ب »

فى المستوى « ب » (ممارسة احتفالية)	↑↓ **تجربة** فى الحاضر ، جذرها أو مرجعها اللغة فى « جـ » (وهى بدورها سوف تعيد إنتاج اللغة التى ولدتها) .
فى المستوى « جـ » (الموروث التعبيرى)	↑ **لغة** قوامها عناصر مرجعها التجربة فى « د »
فى المستوى « د » (الجماعة فى تجاربها ونمط حياتها)	↑ **التجربة** على المستوى المعيش المباشر .

هذه العلاقة بين المستويات هى التى تعطى لكل إشارة على المسرح منزلة الرمزى ، فيما تحتفظ (أى الإشارة) بمرجعيتها وحيوية ارتباطها بالتجربة .

هكذا لا بد لى ، لدى عرض مسرحية « أيام الخيام » ، من التمييز بين المستويين : « أ » و « ب » ، حيّز فاعلية الفرقة .

(أ) المسرحية **بما هى نص مكتمل** ، أو المستوى الإشارى ، وهو **نص كتابى** .

(ب) المسرحية **بما هى نص حى نام** ، أو الممارسة الحياتية الاحتفالية فى إطار الجماعة ، وهو **نص شفوى** .

أ - المسرحية بما هى نص مكتمل :

أعنى بالنص المكتمل هنا النص الذى اكتمل تشكله فى صورة بعد أن عرف مرحلة نمو وتكامل . إنه « حركة بلغت نقطة ختامها » بحسب تعريف الجمالى « لويجى باريسون » للشكل[5] . واكتمال النص ، فى هذه المسرحية ، شأن الملحمة ، هو الوصول إلى نقطة الكتابة ، بعد نضج الشفوى واستقراره ، بما تعنيه الكتابة وتاريخها من تثبيت للشكل ، وديمومة ، وتأريخ ، وتحول إلى صورة قابلة للانتقال (زمانيا ومكانيا) ، وللانفصال عن قائلها ، بل بما تمثله من سلطة وسحرية ، كما سوف نرى فى القسم الثانى من هذه الدراسة .

فى الصورة التى تشكل فيها نص المسرحية نميز مساحتين :
١ - مساحة المحكى لهم (الحضور) .
٢ - مساحة الحكواتية (الممثلين) .

هذا علماً بأن صيغة المسرحية تفترض تداخلاً بين المساحتين ، وتعد زمنها واحدا ، وإضاءتها واحدة ، والجدار الرابع ، بكل ما يعنيه ، غائبا . لكن هذا التداخل لم يتحقق فى هذا المستوى إلا بشكل رمزى إيمائى : كجلوس الحكواتية فى مقاعد الحضور ، وتوجيه الخطاب المباشر إلى الحضور باعتبارهم زواراً ، وتقديم التين المجفف للضيافة . (من قبيل ذلك ما اتبعته الفرقة فى مسرحية «من حكايات ١٩٣٦» إذ توزع الحكواتية بين الحضور يروون لهم فرداً فرداً تفاصيل وقعت عام ١٩٣٦ (٦) .

١ - مساحة الحضور (أو الصالة فى ضوء المسرحية) .

سيطر جوّ أليف على صالة سينما «أورلى» حيث عرضت المسرحية (٢٤ آب/ ١٩٨٣) ؛ فمنذ المدخل تجمع المشاهدون حلقات تدير الحديث ، وتتبادل أطراف حكايات . فى السهرة الأولى كانوا من اهتمامات متقاربة ، ووسط واحد هو الوسط الثقافى (الحكواتية) لمدينة تنهض كل عام من الأنقاض ، وتكتسب بتوالى المحن وتقلص مساحات الحركة وفرص اللقاء صفات خاصة . مدينة صارت مهداً وبيتا وفردوسا موجودا - مفقودا ، لا يتوقف البحث عنه ، فى الذاكرة وفى الحلم ، على الرغم من استمرار التمزق وانهيار يوتوبيات كثيرة بينها يوتوبيا المثقفين ؛ مدينة يتوحد فيها اليومى والمصيرى ، الشخصى والجماعى ، وتعاش فيها القضايا العامة الكبرى ، على مستوى صميمى .

من شطرى المدينة أقبل الحاضرون ، يومذاك ، بدوا لعينى نماذج من «أبى جابر» الذى نجا من المذبحة التى نفذها الإسرائيليون فى القرى الجنوبية ، كما تصور فى نهاية المسرحية . أشبههم بأبى جابر الذى نجا ولكنه كان مصعوقا بهول النجاة . غير أن رسيسا ما ، شوقا خفيا لاستحضار زمن مدمر ، ولإعادة ترميم الأشلاء ، كان يشكل لحمة اللقاء . وإلا ما الذى جذب هذا الجمهور للالتقاء ليلا فى جو متوتر عشية اندلاع أحداث آب/١٩٨٣ ؟ كان لقاء للتذكر واستعادة اللحمة عن طريق لملمة الحكايات التى مشت فوقها الجيوش وسدنة العنف . (هل كان ما رأيته حقا ؟ أم أن المسرحية نجحت فى الامتداد إلى الصالة ؟ هل قرأت الصالة فى ضوء المسرحية ، أم أن المسرحية جاءت تقسرنا عن الرؤية ؟)

فى الصالة ؛ الإضاءة موزعة بالتساوى ، على الخشبة والجمهور . الأحاديث تنعقد بين حكواتية الفرقة (أو ما كان يعرف بالممثلين) وحكواتية المدينة (الحضور النوعى) . بعض الحضور على الخشبة ، بعض الحكواتية فى مقاعد الحضور ، موسيقى أليفة جدا (انتخبت خصيصا للألفة لا للتغريب) تمتزج بخليط الحكايات . لا كواليس (كواليس المكان المسرحى التقليدى صارت مجرد مستودعات مؤقتة لقطع الديكور) ، لا ستارة . ولا نسمع الطرقات الثلاث تعلن البداية ، ولا يغيبنا الظلام (ليغيِّب زمننا الحاضر الحى) ، ولا يسطع الضوء على الخشبة (ليغدو زمنها وحده الحاضر ؛ لأن زمن المسرحية امتداد لزمننا ، ومرآة قابلة للاختراق ذهابا وإيابا) . لا علامة للبداية إلا عبارة الترحيب (بمن يفترض أنهم الزوار) . المسرحية مفتوحة (يفترض أن تجىء كلحظة كثيفة دينامية فى سياق متصل ، أو شريحة من حياتنا نسقت داخل إطار) . ولا (يفترض أن) تنتهى مع التصفيق (لولا ظروف بيروت الأمنية) . والخلاصة لا أدوات خفية للساحر .

هكذا وجدنا أنفسنا جزءا من المسرحية أو امتداداً لها ، وحكاية موازية لحكاياتها . والواقع أن بناء المسرحية ونوعية ارتباطها بمرجعها يفترض مثل هذا التداخل ؛ وقد تحقق الافتراض .

٢ - مساحة الحكواتية

قراءة الديكور : فى المكان التقليدى المسمى خشبة ، والمخصص عادة للمسرحية ، تجمعت ضلفات نوافذ وأبواب قديمة وسلالم ، وكراس صغيرة من القش ، وطاولات وجرار (كالونات) مياه ، وما يشبه الجدران من قطع التوتياء أو الكرتون . ضلفات نوافذ وأبواب خشبية عتيقة طالما رأينا مثلها مكدسا أو مسندا إلى الجدران ونحن نعبر طريق الغبيرى أو الأوزاعى ، وتذكرنا بصور نقلتها الصحف لنساء ورجال يحملون على رؤ وسهم الصرر والأمتعة ، أو السيارات يتكدس فيها ما أمكن حملة من جَنَى العمر فى حركة التزوح أو النزف الجنوبى نحو بيروت .

«الديكور» إن صحت التسمية ، أشلاء بيوت ؛ أشلاء قرية ، بقايا قرى هدمت . يقف بعضها إلى جانب بعض كأنها شواهد عالم ينهار ، أو صُورة جسدية لعالم الحاضرين . وحركة تغيير الديكور أمام المشاهدين ، والقطع البسيطة المتنقلة ، وهشاشة البناء وقابليته للخلخلة - كل ذلك كان (أكثر من مسألة تقشف مسرحى . إنها إشارة مرجعها قرى اقتعلت أو هى مرشحة للاقتلاع) ، وحُمل من أشلائها ما أمكن حمله . إنها رمز لعصر التهجير والتشرد واقتلاع الشعوب وتحويلها إلى أفراد وشراذم وكميات ومشكلات .

تدخل فى عناصر الديكور لوحات زيتية (بانوهات) تمثل صورا من الماضى : بيت «أبوخليل» ، ومنظر الحقل وشجرة الزيتون . نلاحظ التناقض الحاد بين هذه اللوحات بألوانها الساطعة وتناسقها ، وأشلاء البيوت الغبراء التى نصلت ألوانها وتآكل

طلاؤها . فالألوان الساطعة تمثل الماضى الفردوسى كما يتوهج خلال الحنين وفى أحلام العودة . وهى تناقض بإشراقها الأزقة الضيقة المعتمة ، والأحياء المزدحمة الخانقة ، التى يعيش فيها المهجرون ، ويمثلها الديكور تمثيلا أمينا . ثم إن الذكريات تمثل هنا باللوحات المرسومة (هل هناك ذكرى لم ينسجها الحلم) ، فى حين يمثل الحاضر المعيش بقطع عينية مجسمة ، مأخوذة فعلا من أحياء المهجرين .

قراءة العنوان : ليس من قبيل المصادفة ، إذن ، أن تحمل المسرحية اسم «الخيام» ؛ القرية الحدودية التى دمرها الإسرائيليون وأفرغوها من سكانها بالقتل والتدمير والتهجير . هذا إذا تناسينا الدلالة اللغوية ، الحرفية والتاريخية ، لكلمة «الخيام» وزمن المخيمات وكل ما يحرضه فى الذاكرة . فحكايات المسرحية وقائع معيشة رواها مهجرون من قرى فى جنوب لبنان (الخيام ، العباسية ، برعشيت ، يحمر ، النبطية ، النميرية ، أرنون ، عدلون ، عيناتا ، تبنين ، كفر تبنيت ، عيترون ، حانين) . إنها حكايات من عالم واحد تدور حول مآس متشابهة .

حكايات عنوانها «أيام الخيام» (هل التسمية مأخوذة من «أيام العرب» ؟) . **وأيام** ! تسمية بالغة الدلالة فى هذا المقام ؛ فأيام العرب كانت بمثابة تأريخ لحياة الجماعة ؛ كانت تأريخا يعاش ويمارس داخل كل وحدة جماعية ، أمام كل خيمة ، وحيثما حلا السهر . «أيام» جمع لا يحدد عدد ؛ فهو جمع مفتوح على احتمالات العدد جميعها . «أيام» على طولها غير المحدد تعاش يوماً يوماً ؛ وبقدر ما تفيد التوالى تفيد التقطع الزمنى . «أيام» ، أجزاء زمنية ، وتجارب عينية معيشة ، ومفردات شخصية ، منها يتكوّن نص الذاكرة الجماعية ، تماماً كما يتبلور أمامنا سياق تاريخى يبنى بحكايات جزئية ، فتتآلف هذه الجزئيات أو الوحدات ، أى المفردات الشخصية الحية ، فى نص أو سياق تاريخى دال . وهكذا نرى كيف تتم عمليات تهجير الشعوب ، ومحاولات تدمير لحمتها ، وخنق أفقها ، وتقليص تطلعاتها إلى بدائيات العيش .

إطار المسرحية : يصعد أفراد فرقة الحكواتى إلى الخشبة ويرحبون بالزوار (الحضور) ، متبعين لياقات الترحيب الريفى ، ثم يستمطرون الخير «لأيام زمان» (رزق الله على أيام زمان . . .) على نحو يضع المسرحية فى جو الحنين وتذكر أيام التجمع والتعاون والالتصاق بالأرض . لكن على الرغم من البدء بالتذكر ، ومن أسلوب الحكاية الذى يعتمد السرد بصيغة الماضى ، فإن زمن المسرحية الفعلى هو الحاضر المستمر ، وإن كان ينفتح عبر الحكايات الأساسية على الماضى .

تتوزع الحكايات على فصلين :

فصل أول : مسرحه «حى السلم» وإطاره الزمنى الحاضر ، حيث يزدحم المهجرون وتتجاور الحكايات .

وفصل ثان : مسرحه ملجأ فى قرية «الخيام» التى دمرت وأفرغت من أهلها . وزمن هذا الفصل متصل بالإطار الزمنى للفصل الأول .

الزمن فى الفصلين لا يتحرك تسلسليا (وفق ترتيب الأحداث أو من السبب إلى النتيجة) إلا ضمن الحكاية الواحدة . وتوالى الحكايات يخضع لعاملين أساسيين : إما التماثل ومن ثم التداعى ، وإما انفتاح الحكاية على أزمنة ماضية ، وحكايات تشكل الخلفية والجذور (التحرك من النتيجة إلى السبب) .

وإلى جانب الانفتاح على أزمنة ماضية تتجه تقنية الحكايات ، هناك انفتاحات على أماكن أخرى فى الزمن نفسه ، بحيث يتم الإلحاح على التواقت بين أوضاع متناقضة ظاهريا ، واحدة جوهريا . ففى الفصل الثانى تتواقت لوحتان أساسيتان مختلفتان مكانيا ومع ذلك يقوم بينهما التجاور حينا والتقاطع حينا آخر . وهما :

١- لوحة المسنين فى الملجأ تحت القصف ، ثم سوقهم إلى القتل .

٢- لوحة المهجرين الذين بترت علاقاتهم مع الأرض والعمل والعائلة .

فى البداية تجرى إضاءة المكانين ، فى وقت واحد ، ويحتل كل منها جانبا من الخشبة ؛ وفى النهاية يتقاطع ويتداخل امتداد اللوحة الأولى ممثلا بأبى جابر ، المعمِّر الوحيد الذى نجا من المقتلة وجاء يروى الحكاية ، بامتداد اللوحة الثانية وذروتها الفاجعة ، ممثلا بالحاج محمد الذى يسمع بسقوط الخيام ، وقتل الشيوخ رفاق العمر ، فيدخل البحر وهو يرجّع «حداوية» المطلع «يا حادى العيس سلم لى على أمى . . . أربع منازل عرب . . .»

هذه الانفتاحات ليست جمالية مجانية ، بل هى دلالية . إنها تمثل حالة الحصار الوجودى والمأزق الذى يعيشه الجنوبى : إما البقاء فى القرية والخضوع لما حدث فى اللوحة الأولى ، وإما التهجير وانقطاع الجذور . هذا المأزق هو ذروة الحكايات ، ومنه تنفتح الاحتمالات ، والاحتمال الذى يختاره الحاج محمد ماشيا فى البحر هو واحد من كثير .

تؤطر الحكايات ، فى البدء والختام ، أغنيتان كل منهما «حداوية» ، والتسمية مأخوذة من كلمة «حداء» ؛ لأن الحداويات تبدأ بنداء الحادى (يا حادى العيس . . . يا حادى الركبان . . .) . والـ«حداويات» من الأغانى المعروفة «بالفراقيات» نسبة إلى الفراق ، حيث المفارق يحمل الحادى المسافر سلاما إلى الغائب أو وصية . .) . ولا يخفى ارتباط جو الفراقيات بالحكايات التى تقدمها المسرحية .

الحداوية الأولى تبدأ من منتصفها بمقطع «أربع منازل عرب طردهن الواوى . . .» ، وتقدم هنا كأنها لغز ؛ إذ يروى الحكواتى أنه سأل أمه كيف يطرد الواوى الصغير الحجم «أربعة منازل عرب» ؟ وبعد هذا السؤال الذى تحمله «الفراقية» والذى يفرش ظله على المسرحية ، ندخل مباشرة فى «حى السلم» بوصفه واحدا من أكبر مصبات النزف الجنوبى . ثم فى نهاية الفصل الثانى ، وذروة الحكايات ، بينما كان أبو جابر يروى حكاية المجزرة الجماعية التى أودت بعمرى الخيام وآخر من بقى فيها ، كانت تتداخل الحكاية «بحداوية» المطلع نفسها ، يغنيها الحاج محمد وهو يسلم نفسه للأمواج :

«يا حادى العيس سلم لى على أمى . . .»

السؤال الذى نشرته «الحداوية» على مساحة المسرحية ، والذى شكل إطارها وتداخل فى مدلولاتها لا يجد جوابا إلا فى سؤال آخر لـ«حداوية» قديمة تناقلها سكان «جبل عامل» فى تاريخ المعاناة الطويل :

«دخلك يا حادى الركبان ، عرّج ع جبل عامل !» .

وتتردد فى نهاية كل مقطع من مقاطعها هذه اللازمة :

«وقل له يا شيخ العربان : ليش بلادك محترقه ؟» .

بناء المسرحية : الظاهرة التى تلح على المشاهد (اللبنانى والجنوبى بخاصة) هى أن عناصر المسرحية ، من حكايات وأغنيات ومشاهد ، شديدة الأمانة لمراجعها ، كما سبق القول . لكن هذه الأمانة التى تجىء نتيجة لانتماء الفرقة والتصاقها بالعالم الذى تقدمه المسرحية ، لا تحول دون الحفاظ على مسافة الوعى التى تمكن الفنان من الانشطار إلى شاهد ومشهد ، **أى مسافة المرآة** ، ومن ثم القدرة على الرؤية التفصيلية والكلية فى آن واحد . وهذه الرؤية هى التى تتمثل فى كيفية انتظام العناصر داخل المسرحية . فكيف جاء هذا الانتظام والبناء ؟ وما الدلالات التى يولدها ؟

الفصل الأول

مدخل : «الحداوية» الأولى تضع الحكايات فى إطار السؤال .

أ- مشاهد من حاضر «حى السلم»

يتحرك المشهد هنا من الإجمال إلى التفصيل . والتفاصيل تقود إلى التخصيص الذى يستدعى حكاية معينة تنفتح على الماضى .

هكذا يبدأ المشهد بنوع من الجلبة والحركة الجماعية لتقديم الجو العام : أشخاص يجلسون أمام البيوت المتلاصقة ؛ نساء يتبادلن الكلام من النوافذ ؛ البيت يمتد إلى الشارع وتتصل الأحاديث . ويبدو التناقض منذ المشهد الأول : عادات وتقاليد من بيئة مفتوحة رحبة ، تمارس فى أزقة خانقة .

تبادل الأحاديث يستحضر الحكايات . وتبدو الحكاية فى هذا العالم الخانق المعزول عملية وظيفية فى حد ذاتها . فالحكاية منفذ ؛ جسر نحو الماضى ؛ نحو شكل آخر من أشكال الاجتماع ؛ جسر يبقى خط الرجوع مفتوحا . ونلاحظ أن الحكايات والأخبار التى تروى ، تقدم حياة الريفيين (الجنوبيين) المقتلعين فى مأزق المواجهة مع بيئة مستلبة أساسا هنا الريفى المهجّر يعانى التمزق والاغتراب بعيدا عن فضائه الحيوى وميدان فاعليته وإنتاجه وتحكمه بشروط العيش وامتلاكه لأساليبه وتقنياته ، وقد تمزقت أواصره وحوّل إلى مشكلة .

ينطوى المشهد على ثمانى حكايات ذوات مضمون طباقى ، تعرض المعاناة اليومية للمهجرين ، وتدور على عدد من المسائل .

١ - مشكلات الكهرباء والماء (استغلال خطوط التوتر العامة بلا ضابط ، والتعامل معها كأرض مشاع) ؛ مشكلات الغسيل وطهارة الإبريق (والأهمية التى تمنح لطهارة الإبريق فى مناخ مستنقعى وإطار من الفوضى ، ذات دلالة بالغة) .

٢ - غرابة أزياء المدينة وتباين المواقف منها .

٣ - حكاية الأسماء : غرابة أسماء المدينة وغربة أسماء القرية ، وتحول « خشفة » إلى « رانية » .

٤ - حكاية الحاج محمد والحنين إلى القرية والعين والخضرة ، واكتشافه أن زوجته تستقى من « القسطل » - الأنبوب المكسور - لا من العين .

٥ - سائق القرية جسر بين « ملاجىء » « القرية وحى المهجرين ؛ جسر بين أفراد العائلة الممزقة .

٦ - حكاية مجلس الجنوب وملابسات التعويض عن البيوت المتضررة .

٧ - صاحب « الواسطة » الذى « قبض » مرارا تعويضا عن الغرفة نفسها .

٨ - حكاية إخراج « أبو خليل » وزوجته من البيت وتدميره .

هذه الحكاية الثامنة ، على أمانتها لمرجعها ، رمز يمثل الخطوة القسرية من الأرض والبيت وعالم الانتماء والفعالية ، إلى أحياء المهجرين ، كما يمثل القضية المركزية « انكسار القرية » ، واتجاه الحركة فى المسرحية : من البناء إلى الدمار . تبدأ حكاية شخص محدد هو « أبو خليل » لكنها تقوم بدور المدخل من الخاص إلى العام .

ب - مشاهد بناء البيت ثم دماره .

الحكاية الثامنة فى المشهد السابق تنفتح على الماضى عبر عشر حكايات تصور عالم القرية بين فعلى البناء والتدمير . البناء فى البداية ، ثم تنتهى المشاهد حيث انتهى القسم السابق ، أى بدمار البيت . وسوف نرى أن توالى الفعلين هو الحركة الأساسية فى إيقاع المسرحية ، ولا سيما الفصل الأول .

تتوالى المشاهد هنا بحركة دورانية التفافية ، بحيث تنفتح الحكاية على حكاية سابقة لها ، مما يولد حركة اختراق وإضاءة لعالم القرية ، على مستوى العمل والعلاقات العامة والسياسية :

١ - قصة هجرة « أبو خليل » إلى الكويت وماعاناه لجمع المال .

٢ - عودة « أبو خليل » وبناء البيت .

٣ - قصة البناء تنفتح على قصة « العونة » ، أى التقليد المتبع فى التعاون خلال مواسم العمل .

٤ - أثناء مشهد « العونة » وأعمال البناء تبدأ قصص : الحاج رشيد والضابط الفرنساوى .

٥ - القصة السابقة (الحاج رشيد) تستدعى قصة الحجة « دلا » وشاويش الدرك .

٦ - أثناء « العونة » مشادة بين « مثقال » و « محمود » حول « ضمان » الأرض .

٧ - المشادة السابقة تتطور إلى مشادة حول ذيول الانتخابات .

٨ - يستدعى جو المشادة قصة قديمة هى قصة « منيرة » والجرة و « خناقة العين » نتيجة رمى « المنشل » على الأرض .

٩ - قصة المصالحة التى تنتهى بالدبكة .

١٠ - القذائف التى تسقط البيت فتسقط ذلك العالم كله ، وتعيدنا إلى عالم المهجرين حيث بدأت الحكايات .

ج - مشاهد بناء الأسرة ثم دمارها .

قوام هذه المشاهد حكاية « على أيوب » وموت زوجته «الحاجة مناهل» تحت أنقاض بيتها . فبعد أن استحضرت حكاية « أبو خليل » وبيته الذى تهدم حياة قرية على مستوى العمل والعلاقات الاجتماعية والسياسية ، تجىء حكاية على أيوب ، المهجر الآخر ، لتضىء مستوى عاطفيا حميا بالغ الرقة والحنان . ويمكن أن نجد فى حزن على أيوب على رفيقة العمر موازيا للحزن على الأرض رفيقة العمر أيضا . وتستحضر هذه الحكاية عالم القرية على مستوى الحياة الشخصية والعلاقات الأسرية ، وما يتصل بها من عادات ومعتقدات .

وتتألف هذه الحكاية من ستة عناصر ، هى أيضا تتبع فى تواليها حركة التفافية رجوعية :

١ - أخبار مناهل وكدها الدائم وضيافتها واحتضانها لأولادها ولأهل القرية . وتنفتح هذه الأخبار على :

٢ - قصة زواج أيوب ومناهل ، صورة عن اللقاءات العاطفية العفوية .

٣ - قصة الزواج تنفتح على قصة الناطور عن الصبايا و«نطارة» التين وتجفيف التين .

٤ - داخل قصة الزواج ترد قصة « الكويس » « زلمة » (تابع) البيك ، وابن أخته الذى طلب يد مناهل ، والعراك بينه وبين على أيوب .

٥ - الحيلة التى دبرها على أيوب والناطور والشهود لتحقيق الزواج من مناهل .

٦ - العرس وكشف الحيلة والتغلب على معارضة الأخ وعلى المنافس .

الفصل الثانى

مدخل : « ردات » (مساجلات وأغنيات شعبية) قديمة ، وخلاصات ذكريات يرويها الحكواتية بالتناوب ، تشكل افتتاحية للأيام الأخيرة من حياة « الخيام » ، وانفتاح دروب التهجير ، تتخللها ومضات حكائية تربط هذه الأيام بالماضى ، حين ضرب الطيران « الفرنساوى » المنطقة (ومن يومها صار البيت « ممرق » (ممرا) ، والأرض غائب (أ) عزيز (أ) . هذه الافتتاحية تنبىء بإيقاع التدمير المتسارع ، وأن هذا الإيقاع لن يسمح بالتوقف الطويل عند حكايات الماضى ؛ لأن دمار الحاضر يقتل الحكايات ، كما أن هذا الإيقاع لن يسمح بالتوقف الطويل أمام الأحداث الفردية ، ما لم تكن ذات طبيعة تلخيصية ، أو بمثابة ذروة فى ملحمة الدمار .

أ - الملجأ

بضعة أشخاص معمرين فى الملجأ الأخير فى قرية الخيام . أحاديث حول الأرض حائرة بين اليأس والأمل . بعضهم يصر على العناية بأشجاره ولو كان الإسرائيليون سيأخذونها .

يبدأ إيقاع هذا المشهد هادئا ، لكن الأخبار التى تروى تهيىء لحركة السقوط السريع وهذا يفترض مشاهد متنوعة متلاحقة ، لا تتقيد بسياق زمنى أو وحدة مكانية ؛ إذ يجرى الانتقال المتناوب بين الملجأ فى « الخيام » وحى المهجرين ، وأحيانا يجرى التناوب بين المكانين :

١ - قصة بلدة «حولا» التى جمع فيها الإسرائيليون مائة شاب و« رشوهم » (أطلقوا عليهم الرصاص) .

٢ - قتل « الحكيم » الذى كان لصيقا بالناس ، يسارع لمساعدتهم .

٣ - قصة « أبو علي » ومقتل ابنه علي .

ب - **التهجير**

- أخبار التهجير تستحضر زمن المهجرين وأحياءهم . تعداد العائلات التى هجرت وتناثر أفرادها قتل فى الطريق ، فلم يصل إلا أفراد قلائل .

تتصاعد قصص التهجير نحو قصة رئيسية :

- حكاية « الحاج محمد » المهجر الذى يختنق بعيدا عن الأرض ؛ وتعرض فى مشهدين :

١ - « شوفير » (سائق) « الخيام » يصل من القرية إلى ضاحية المهجرين ، والحاج محمد يحاول العودة معه فيمنعه ابنه .

٢ - « الحاج محمد » يحاول الغرق فى البحر فينقذه ابنه .

جـ - عودة إلى مشهد الملجأ وحكايات سريعة من الزمن الماضى ، منها :

- « الحاج أمين » وجيش الإنقاذ واسترجاع « المالكية » .
- قصة الحاج أمين وأديب الشيشكلى .

ويقطع هذا المشهد الذى يبلغ لحظة الهدوء :

د - مشهد المسلحين (الإسرائيلين) يقتادون الجميع إلى القتل ، ولا ينجو إلا الحاج جابر .

هـ - امرأة تروى كيف قتلوا النساء .

و - لقاء حكايتين تتداخلان على المسرح مكانيا وزمانيا وصوتيا . حكايتان تتناقضان ظاهرا وتترابطان دلاليا :

الحاج جابر يخرج من المجزرة ويدخل إلى حى المهجرين يروى الحكاية .

الحاج محمد يدخل فى البحر ليموت خارجا من حى المهجرين بعد سماع الحكاية عن سقوط « الخيام » وفيما هو يستسلم للأمواج يغنى « فراقية » هى « حداوية » المطلع التى شكلت السؤال المنتشر على مدى المسرحية ، بحيث تتقاطع أبيات « الحداوية » مع فقرات الحكاية .

الخاتمة : عندما تلتقى خطوط الحكايات الفاجعة لتتداخل فى الذروة (غرق الحاج محمد) ، تستدعى الختام بفراقية ثانية ذات لازمة استفهامية ، ترد على السؤال الأول بسؤال ختامى ، مطلعها :

« دخلك ياحادى الركبان ! عرج ع جبل عامل !

وقل له ياشيخ العربان : ليش بلادك محترقة ؟ »

إيقاع المسرحية :

اكتمال النص يعنى اكتمال الصورة ؛ وهذا مقترن بوضوح الإيقاع واستقراره . ويمكننا الآن - بعد أن استعرضنا أقسام وكيفية انتظامها فى البنية العامة - أن نتلمس الإيقاع .

ويتكون إيقاع المسرحية من حركتين أساسيتين متضادتين :

- حركة طويلة ، بنائية ، تنتسب إلى زمن الماضى ، وإطارها الحكاية ؛ ولنسمها (ح) .

- حركة قصيرة ، تدميرية (تدمر ما بنى فى الحركة السابقة) ، وتنتسب إلى الحاضر وتقدم بصيغة الخبر ؛ ولنسمها (د) .

- بين الحركتين حركة ثالثة تحمل شيئا من سماتهما : إنها حركة تشبث بالزمن الماضى وما يمثله ، وترميم البقايا .

إنها تختزن لحظة القرار ومفصل التحول ، وتشكل خبر المعاناة . وهذه الحركة متوسطة الامتداد ؛ ولنسمّها (ت) .

كيفية توالى الحركات وانتظامها هو الذى يحدد الإيقاع . ويختلف إيقاع الفصل الثانى عن الأول :

فى الفصل الأول : تبدأ الحركة الثالثة (ت) ، بأنقاض الماضى أو أنقاض القرية وقد تجمعت فى حى السلم .

التشبث بالماضى ومحاولة لملمة البقايا (وهو ما يميز الحركة الثالثة) يقتضى استحضار حكاية من صور الماضى (ح) هى بناء البيت ؛ وقد رأينا ذلك يقدم فى مشاهد طويلة إيجابية ، مشرقة (تعاون ، روابط ، بناء) . وتعقب هذه الحركة الثانية (د) ، أى حركة انهيار البيت السريعة .

نعود بعد ذلك إلى حى السلم وعالم التشبث بالبقايا فى جركة (ت) . وهنا تبرز صورة على أيوب الذى يبكى الحاجّة مناهل . واستحضار ذكرى مناهل يتم وفق الحركة البنائية الطويلة (ح) ، حيث مشاهد القرية وعلاقاتها وأفراحها . أما الحركة التدميرية فهى حاضرة تقديرا ، لأنه سبق الإلماح إليها ، على أساس أن الحاجة مناهل قد قتلت تحت الردم .

هكذا يمكن تلخيص إيقاع الفصل الأول بالشكل التالى :

ت ح د ،

ت ح (د) .

أما الفصل الثانى : فلا يحتفظ بهذا الإيقاع المنتظم نفسه ، وإن كان إيقاعه يقوم على الحركات التى مر ذكرها . فالفصل يندفع نحو النهاية (وإن كانت نهاية مفتوحة ، أو تؤذن ببداية ، لأن المسرحية تتوقف عند سؤال) . وهذه الحركة فى اتجاه النهاية تفترض توتر الإيقاع ومن ثم قصر المقاطع وتناوبها السريع . وهكذا لا نصادف الحركة الطويلة (ح) (وهى

حكايات الماضى) إلا مرتين ، وبشكل عابر (حكاية الحاج أمين فى جيش الإنقاذ) .

يغلب على هذا الفصل إذن حركتان : ١ - حركة التشبث بالجذور والبقايا (ت) (ما بقى من الأرض ؛ من البيوت ؛ من الأسرة ؛ من العلاقات ؛ من الذكريات ؛ من وهم حرمة النساء والأطفال) . ٢ - هذه الحركة تهيىء للحركة التدميرية أو تنبىء بها لأنها تقدم عالما على شفا الانهيار . وهكذا تتوالى الحركات التدميرية القصيرة : الإسرائيليون يقتحمون الملجأ ؛ يقتلون المعمرين ؛ النساء يقتلن ؛ أفراد العائلات الهاربة يتساقطون على الطريق ؛ القرى تسقط وتفرغ من سكانها .

هذا التوتر فى الإيقاع يهيىء للذروة الفاجعة : الخارج من بحر الموت يحكى الحكاية . والحكاية هى ما تبقى من عالم كامل . وعلى إيقاع هذه الحكاية يدخل الحاج محمد فى بحر الموت وإخراج هذا المشهد يستبدل بأمواج البحر الحبل ، ويبدو الحاج محمد وهو يتشبث بحبال الموج أو حبال الموت (دائما كان الحبل عندنا تعبيرا عن الوصل والقطع فى مجالى الحياة والحب) حتى ليمكن القول إن المشهد الأخير ملتبس ، يبطن دلالات الحركات الثلاث .

وهكذا نلخص إيقاع الفصل بالصورة التالية : (لنتذكر أن ت = التشبث بالبقايا . ح = حكاية البناء فى الماضى . د = تدمير) .

ت ح د/د د د/ت ت ت/ت ح د/د د د } ت، د، ح

ويصبح الإيقاع العام للمسرحية :

١ - ت ح د/ت ح (د)

٢ - ت ح د/د د د/ت ت ت/ت ح د/د د د } ت، د، ح

ب - المسرحية كنص حى (أو الممارسة الاجتماعية الاحتفالية)

هذا المستوى من مستويات المسرحية يشكل خصوصية الفرقة ، وهو مظهر من مظاهر التحامها بمحيطها (أو تكاملها العضوى داخل البيئة بحسب تعبير روجيه عساف) ، بحيث لا تتميز من هذا المحيط إلا بالوعى النوعى ، أى يتصل بميدان إنتاجها الخاص . وميدان إنتاج الفرقة ذاكرة الجماعة ، وتعبيرها عن نفسها ، أى تلك الطبقة من الكلام والتقاليد التى تختزن آثار معتقداتها وتجاربها ، ووقائع حياتها ومشكلاتها وأحلامها ، وكيفية تأملها فى هذه التجارب وتقويمها لها . إنها المخزن اللغوى - الإيمائى - السلوكى المتجسد فى أغان وأمثال ورقصات وطقوس وحكايات وصيغ تعبيرية . والناس لا يتناقلون هذه التعابير طويلا إلا إذا تجاوزت أصحابها وحدود مناسبتها لتغدو تعبيرا عاما . مثال على ذلك «الفراقية» التى اختتمت بها المسرحية : هذه «الفراقية» قيلت فى مناسبة قديمة ، لكنها تجاوزت تلك المناسبة المحدودة لتصبح تعبيرا عن حال عامة ، وقابلة لبث دلالات جديدة .

وأول مظاهر الممارسة الاجتماعية هو الإصغاء العميق للغة الجماعة وتتبعها فى صياغاتها المختلفة ، لا سيما فى مناسبات التجمع العفوى ، أو المناسبات الاحتفالية ، ولا أعنى بالإصغاء هنا الملاحظة أو «الفرجة» ، بل الاستقبال الوجدانى - الجسدى ، والمشاركة الكاملة بالتواصل والتفاعل ؛ إذ ينبغى ألا نفهم الممارسة الاجتماعية والاحتفالية على أنها مجرد وسيلة لاستقاء نص تضرب جذوره فى الذاكرة الشعبية . وهذه الممارسة ذات طبيعة مزدوجة :

هى أولاً غاية فى ذاتها . إنها طقس انتماء ووحدة فى التذكر واللعب والتخيل ؛ فى الفرح والحزن والتأمل ؛ وليست مجرد آلية نمو للنص .

وثانيا ، بما هى كذلك تؤدى بصورة طبيعية دور قناة للوساطة أو سيرورة من الجزئى المتعدد غير المترابط وغير المتشكل ، إلى الصورة التى تختزن الكثير من العناصر وقد اكتسبت خصيصة التحرك من المعيش إلى الرمز ؛ أى أنها بلغت حركية الفن .

هذه الممارسة الاحتفالية هى إطار تتبلور فيه الذاكرة الجماعية فى صورة متكاملة ، وتنشأ المسافة اللازمة لرؤية الذات ، أى مسافة المرآة التى يولدها الوعى . هذه المسافة المرآة تسمح بمسرحة الذاكرة ، والوصول بصورتها المتكاملة إلى سلطة الكتابة .

آلية النمو فى النص الحى : هى الآلية أو المراحل التى ينمو بموجبها «النص الحى» ، والتى تذكر بآلية نمو الملحمة (الملحمة الطبيعية لا العالمة) .

اللقاءات العفوية والاحتفالية ، التى تتوالى ، تكشف نواة النص ، وهذه النواة هى الحكاية التى تستعاد غالبا ، ولعلها الحكاية التى تروى بأشكال عدة نتيجة للتحوير والإضافات . ذلك أن المناطق والتجمعات المختلفة تسقط عليها نظراتها أو مشكلاتها . وهذا يعنى أنها قابلة لاستيعاب هذه الإضافات ، وأنها تتصل بهم مشترك .

وآلية نمو النص انطلاقا من النواة تتم عبر التكرار . غير أن تكرار الحكاية - النواة هنا - ليس تكرارا لمحفوظ محدد ؛ إنه تكرار لمناسبة ، وموقف ؛ تكرار يتخلله التعرف والاكتشاف والتخيل .

هذا التكرار ليس إعادة حرفية لنص أو حكاية ، بل ينتج من «الحكايات» بقدر ما هنالك من الإعادات . وعلى هذا المستوى ، ليس هنالك تذكر حقيقى ، أى استعادة نسخية (وهو ماتشبه تجارب علماء النفس) ، حتى ليمكن القول إن كل ماض يستعاد هو ماض وحلم ، هو ماض متصور ، أو ماض يعوض عن مأزق الحاضر . وهذا يجعلنا نميز فى مسرحية «أيام الخيام» عالمين متناقضين تناقضا حادا : فردوس القرية المفقود ، وجحيم إحياء المهجرين .

هكذا يؤدى التكرار الاحتفالى إلى نمو النواة (بالتذكر والتخيل) ، فتستقبل الإضافات والتعديلات المستمرة ، وتستقطب القصص والأخبار بقوة التشابه أو التكامل ، حتى تغدو تعبيرا عن التجارب المعيشة حاضرا قدر تعبيرها عن التجارب الماضية .

الفرقة التى تشكل قناة وسيطة ، والقادرة بوعيها النوعى على الانقسام إلى راء ومرئى ؛ أى على مسرحة الذاكرة ، تتحرك بالجزئى فى اتجاه الكلى . وهكذا تنتظم الحكايات والأخبار المتفرقة فى «أيام الخيام» فى عمل على قدر كبير من البنائية . إنها ترسم ، بمجموعها ، انكسار عالم القرية عبر إضاءة خلفية ساطعة للماضى ، وفصول هذا الانكسار ، وتجمع الحطام على هامش عالم المدينة . وفيها تتألف الجزئيات والأخبار لترسم هذه الحركة الواسعة ، يخترقها خيط شخصى حميم أولا ، ثم رمزى ، ليتداخل مع لوحة السقوط الأخيرة : الحاج محمد يعانق أمواج البحر ، والمقتلعون يعانقون للمصير المجهول .

ويبدو أن هذا المسار من المتعدد المتنوع المبعثر إلى اللوحة الكلية الشاملة ، يميز الرؤية التاريخية لروجيه عساف وفرقة الحكواتى . ففى المسرحية السابقة «من حكايات ٣٦» تعرض المشكلات الناتجة عن معاهدة «سايكس بيكو» بدءا من اليوميات : متاعب الشريط الحدودى الذى رسم ؛ البقرة التى تجتاز الشريط ؛ البائع المتنقل ؛ وتأخذ الأخبار فى الالتئام وكأنها روافد تتلاقى قبل أن تصب فى المجرى العام . ويجسد هذا باتساع الحركة والمساحة المرئية ، وصورة الجموع المتدفقة على الخشبة ، وفى الصورة السينمائية التى تسقط على خلفية المسرح .

مصطلح «النص الحى» : مايكسب العمل صفة «النص الحى» هو السيرورة الخاصة التى تنهض به كما أشرنا من مرجعه المعيش (الوثائقى) ، من نثار الأخبار والمواقف الفردية والذكريات الخصوصية أو المشتركة ، لكن الجزئية المبعثرة ، إلى الذاكرة التاريخية المتشكلة فى صورة كلية ومن ثم معرفية .

وتقوم خصوصية هذه السيرورة على كونها :

١ - سيرورة شفوية تواصلية .

٢ - نموا فى اتجاه الصوت الجماعى .

٣ - تتم فى المكان الطبيعى للجماعة .

٤ - تتحرك داخل زمن الجماعة .

١ - النص الحى ينمو شفويا :

«النص الحى» مشروع متحرك ، لذلك يكون شفويا ، أى فى ما قبل الكتابة . ما قبل الكتابة - حتى لو دونت بعض عناصره - لأنه لم يتبلور فى صورة . والصورة فى إطار مسرحية «أيام الخيام» مشروطة بتكامل الذاكرة ، أى بتكامل الحكاية . لذلك فإن «النص الحى» لا يدون ولا يحفظ أو يتلى ، إنما تعاد صياغته فى كل مرة انطلاقا من «ذاكرة حية» . وأحدد الذاكرة الحية بخصيصتين :

١ - بأنها ما تستدعيه مؤثرات الحاضر وحاجاته استدعاء عفويا ، لقدرته على التفسير أو خلق التماسك أو المعارضة أو التعويض .

٢ - الذاكرة الحية لا تكون محددة ولا مساوية لنفسها ؛ لأن الحاجات الحاضرة والبنى القائمة تعيد صياغتها فى كل مرة .

«والنص الحى» أو مشروع النص ، الذى لا يستقى من ذاكرة حية ، إذن ، شديد التأثر بقائله ؛ بجسد قائله (لهجة وطبقة صوت ، وتعبيرا جسديا ، ومزاجا) ، وبتجارب قائله الخاصة والعامة ؛ بتقاليده ، وبالأسلوب العام السائد فى هذا المقام أو ذاك ، وبالمستمع ، وبزمان استدعائه (استدعاء النص) ، ومكانه ، وظروف هذا الاستدعاء .

وإذ يتكرر انتقال عناصر النص على ألسنة الناس تثقل هذه العناصر بحمولات تعبر عن النوازع اللاواعية ، وتصور تفاصيل من المستوى المعيش ، وتحول العنصر إلى حالة أو إشارة تتكاثف حولها الدلالات .

فى مسرحية «أيام الخيام» أمثلة عدة مثل «رمى المنديل» و «كسر المنشل» إلخ . وأتوقف عند مثال «إبريق الطبازة» : هناك مكانة الإبريق ، والحرص عليه ، والهاجس الدائم على طهارته ، وامتلائه ، وضرورة تطفيفه ، واحتلاله الأسبقية فى قائمة المقتنيات التى تحمل عند الهرب . وتحليل هذه المحمولات يكشف ارتباطاتها الدينية والاجتماعية والزراعية ، ومنها ما تسرب من رواسب سحرية وصحراوية ، وما يتصل برموز جنسية ، فضلا عن دلالاتها التاريخية والسياسية . ومنزلة الإبريق هنا مظهر من تاريخ جماعة مرت عليها حقب من التشرد والمطاردة ، وتحددت لديها الضرورات الأولية التى تحمل عند الارتحال .

٢ - النص الحى ينمو فى اتجاه الصوت الجماعى :

الحكاية الشفوية ملكية عامة . ملك لراويها ، أشخاص

كثيرون يروونها ، يخترقون شخصياتها لحظة ، أو يعيدون اختراع التفاصيل لوقائعها ، أشخاص كثيرون يدخلون فى الحكاية ثم يخرجون تاركين بصماتهم ، طابعين هواجس الحاضر وأحلامه فوق وقائع الماضى . وهكذا إذ يتداولها الناس أفرادا أو جماعات يخطون فيها ذكرياتهم ونوازعهم وتجاربهم ، لتتواصل فيها بينها وتتفاعل بموجب آلية النمو الملحمى ، فتنتظم الأخبار فى حكاية ، والحكايات فى سياق تأريخى (لا بمعنى تأريخ الوقائع وثائقيا ، بل بمعنى التأريخ للغليان العام ، ما كان فى مستوى الوقائع وما كان فى مستوى النوازع والأحلام) . هذا التفاعل بين مختلف العناصر يسقط بعضا منها أو يحوره ، فى حين يحل البعض الأخر فى المركز . وهكذا ينهض الخاص إلى العام ، والجزئى إلى القانون ، دون تغييب الجزئى ، أو إفقاد الخاص نكهته الشخصية .

٣ - تتم هذه السيرورة فى المكان الطبيعى للجماعة :

أى فى الوسط الذى أنتج الأخبار والحكايات ؛ لأن النمو الحقيقى للحكايات يتم فى تربتها الأصلية ؛ ولأن الاحتفالات وسائر اللقاءات مرتبطة عضويا بالبيئة ، بمشكلاتها وتقاليدها وطقوسها والعناصر الطباقية أو الأزمات التى تكسر هذه التقاليد أو تخترقها وتولد الحركة .

المكان الطبيعى هو امتداد لفضاء الجماعة العملى - الاجتماعى ، والثقافى - الديني . فى هذا المكان لا قسمة فى الاحتفال إلى فاعل ومشاهد ، أى لا تمييز بين مساحة للعرض ومساحة للحضور . هنا ينبغى كل تغييب لزمن الحاضرين ، وكل تغريب أو استيعاب . هنا الحكواتى والمحكى له حالتان ممكنتان لكل فرد ، لأن النص لا يزال جزءا من قائله . ومتى بلغ النص نضجه ، وامتلك قدرته على أن يقوم بذاته (أى اكتمال الصورة وبلوغ مستوى الكتابة) يصبح الانتقال إلى المسرح المصطنع (التقليدى) ممكنا .

٤ - تتم سيرورة النمو داخل زمن الجماعة :

فالنص يولد وينمو وينضج فى لحظات لقاء ، أى فى زمن مفتوح وفضاء عام . وقائع النص تنتسب إلى ماضى الجماعة أو حاضرها . وهى وقائع متباعدة جداً ، وتنتمى إلى مراحل مختلفة .

أما زمن النص فهو زمن الوعى المتأمل فى هذه الوقائع ، الرابط بينها ؛ وهو وعى حاضر بالضرورة ، ولا يستطيع أن يخرج على مناخ الحساسية العامة إزاء حالة أو قضية أو ظاهرة . وبما أن هذا الوعى المتأمل جماعى ، أو تسهم فيه الجماعة بتوالى الحكايات واللقاءات ، أمكن القول إن زمن هذا النص هو زمن الجماعة .

٢
قضايا تطرحها المسرحية

ربما كان من السابق لأوانه الكلام عن المسافة التى قطعتها فرقة مسرح الحكواتى فى ابتعادها عن منطلقات المسرح اليونانى - الأوروبى ومفهوماته وتقاليده ، وعن الدرجة التى بلغتها فى إرساء (أو استعادة) « مسرح إسلامى أو عربى » . لكننا - بالتأكيد - نستطيع أن نقرر بعض المسائل :

يلاحظ المتتبع لأعمال فرقة الحكواتى الأخيرة طرحاً جديداً لقضيتين أساسيتين استقطبتا اهتمام بعض كبار المسرحيين العرب ، ولا سيما المجددين منهم ، منذ أواسط هذا القرن . القضية الأولى هى مشكلة « الإسلام والمسرح »[٧] ، وما إذا كان قيام مسرح فى الإسلام ممكنا . وقد كان الطابع الغالب على طرح هذه القضية « استشراقياً » إذا صح التعبير ؛ لأنه شكل استدراجاً للمسرحيين والباحثين إلى النظر فى ظاهرة ثقافية من خلال المعايير والحدود الغربية . ومن أهم النقاط التى أثيرت بصدد هذه القضية إمكانات إبداع تراجيديا فى عالم لاتمزقه مشكلة الخطيئة[٨] ، ولا يمكن فيه صراع القدر ، ولا تحدى الآلهة وسرقة معرفتها ، كما ترمز أسطورة بروميثيوس ، ولا الخروج على الأمة والإجماع (على غرار الخروج على المدينة وقوانينها ، كما تمثل فى موقف « أنتيجونا ») .

والقضية الثانية هى مسألة التجديد والأصالة[٩] ، التى لم تبتعد كثيراً عن الموقف التوفيقى القديم . ويتلخص هذا الموقف فى إرادة التأصل فى التراث مع الحفاظ على الصيغة المسرحية وفق الأسس الغربية ، سواء كانت كلاسيكية أو ملحمية برشتية ، أو تنتمى إلى الاختبارات الإبداعية الجديدة . وترتبط هذه القضية بمسألة الهوية وتوكيدها ، دون التخلى عن مكتسبات أو « إنجازات » التحديث . وإذا اعتبرنا ما يكتبه روجيه عساف ويصرح به وجدنا أنه يرفض هذا التحديث وهذا التوفيق[١٠] ، فالمسرح الذى هو خطاب الجماعة الاحتفالى لا يكون إلا انبثاقاً من طبيعة حياتها .

ويمكن القول إن المسرح الغربى لم يعد مرجعاً لفرقة الحكواتى . ولا هى تستمد معاييرها منه ، وهى تجد نفسها خارج منطلقاته وغاياته ، وتحدد انتماءها إلى مراجع مغايرة تماماً ، بل يعلن روجيه عساف[١١] أنه انتهى من الهموم الإبداعية أو إبداع أشكال مسرحية جديدة ، وهذه المسألة لا يقررها ، بالطبع ، تصريح مهما جاء حاسماً قاطعاً . ولعل الملاحظات الآتية حول فرقة الحكواتى بوصفها ظاهرة مسرحية ، أن تلقى ضوءاً يسهم فى جلاء هذه الأسئلة .

من الممثل الكاهن إلى الحكواتى المؤرخ .

يقوم مسرح الحكواتى على السرد بدل التشخيص (أو المحاكاة بالأفعال) أى على الحكاية . ومع أن المسرحية

اليونانية - الأوروبية ، التى تعتمد مبدأ التشخيص ، تقدم فى النتيجة قصصاً (قصة أوديب . الملك لير ، فاوست) ، فإن معنى القصة هنا غير الحكاية ، حتى لو كانت هذه المسرحيات مأخوذة عن حكايات . كذلك لو حولنا الحكاية إلى عمل مسرحى ، يظل الفارق قائماً .

الحكاية قائمة أساساً على السرد لا التشخيص ؛ أى على وصف الأفعال وتحويلها إلى كلام ، وعلى تغييب الشخصيات ، فى حين يحول التشخيص الكلام الوصفى إلى أفعال ، ويجسد الأسماء الغائبة .

وفى السرد لابد من وجود ضميرين متمايزين :
(أنا) المتكلم ——— يحكى عن ——— (هو) الغائب أو الغائبين ولابد كذلك من زمنين متباينين :
زمن السرد - الحاضر وزمن الأفعال الموصوفة (الوقائع) - الماضى .

وفى السرد لا يتم التطابق الكلى بين الضميرين والزمنين ؛ فلا يستغرق أحدهما الآخر . وحتى عندما يلجأ الحكواتى إلى تقليد الشخصية المحكى عنها ، فإن دخوله فى الدور لا يلغى شخصيته ولا يخفيها . لابد من انزياح أو إشارة تدل على المسافة ، وتبطل الإيهام (كان يقلد رفيق على أحمد المرأة فى مشهد الشجار وهو بثيابه الرجالية ، ويعمد وهو على الخشبة يحكى الحكاية ، إلى تناول منديل ووضعه على رأسه) .

أما فى التشخيص فيغيب الحقيقى لمصلحة المتخيل والمجرد ، ويغدو الكائن الحى التاريخى (الممثل) مجرد متقمص أو حامل للقناع - الدور[12] . التشخيص إذن تجسيد (الهو) الغائب ، وتغييب (الأنا) المتكلم ؛ استحضار زمن وقائع المسرحية (الماضى) ، وتعليق الحاضر . زمن الممثل فى مسرحية « الأمثولة » ليونسكو[13] تموت التلميذة كل يوم ، وتفاجأ المربية كل يوم منذ أكثر من عشرين سنة على التوالى . زمن الوقائع هنا قابل للتجدد إلى ما لا نهاية ، ويبقى مقفلاً على نفسه ، لا يمكن أن يتداخل فى زمن المشاهدين ، بل يلغى زمنهم عن طريق الإيهام .

هذا الإيهام هو المعيار الفنى ، ومقياس نجاح المسرحية بالمنظور اليونانى - الأوروبى . وقد بلغ هذا الإيهام ذروته مع ستانسلافسكى ، إلى أن جاء برشت ليبنى العمل المسرحى على خرق الإيهام .

واستطراداً ، أشير إلى أن سعد الله ونوس ، المتأثر ببرشت ، يعتمد الحكواتى ليكون بمثابة المؤرخ ، أو الجسر بين الماضى والحاضر ، بحيث يقرأ الحاضر فى ضوء الماضى ، والماضى فى ضوء الحاضر ، يتمثل هذا فى مسرحيته « مغامرة رأس المملوك جابر »[14] ؛ ففى هذه المسرحية يبنى فنيته على تواتر بارع بين بناء الإيهام وخرقه ، ثم بنائه وخرقه من جديد . الدور هنا ، عند سعد الله ونوس ، حالة ؛ والحكاية أطروحة الكاتب الذى يشخصه الحكواتى . وإذا كان هذا التواتر يتم بين مستويين ، تاريخى بعيد ، ومباشر يحاكى الحاضر ، فإن الحكواتى المؤرخ هنا ، (وإن يكن دوره تعليمياً) جاء محاولة لفتح نص الحكاية على المعيش ، وإقامة مواجهة بين التاريخ المتخيل والحاضر المباشر .

والحكاية فى مسرح فرقة الحكواتى هى أطروحة الناس ؛ كيفية رؤيتهم لذواتهم ؛ لأن الحكاية هنا منسوجة من أحاديث الجماعة . إنها خزان الشكل الآخر أو المتصور للوجود ؛ الشكل الذى بناه التذكر - التخيل - الحلم - العزاء . إنها الخميرة التى تحفظ لزمن آت ، خميرة الشراكة القصوى - وحدة الذكرى ووحدة الحلم .

واقتراب الحكواتى من الدور وابتعاده عنه دون الامحاء فيه ، ليواصل السرد ، يمنع هذا الإيهام القاتل للذات . الحكواتى فى مسرحية أيام الخيام يقدم الحكاية بوصفها فعل تذكر ؛ بوصفها علاقة بين أنا - وهو ؛ فهو فى هذا المسرح غير منفصل عن الحكاية ، وليس شخصية من خارجها . الحكاية هنا ، هى صورة الأنا الماضية فى تواصلها مع الأنا الحاضرة . وإذا كانت الأنا الماضية هى المشهد فإن الحكواتى (أو الأنا الحاضرة) ليس مجرد شاهد .

ومشكلة امحاء « الأنا » وراء « الهو - الآخر » ، أو احتلال الدور المتخيل لذات الممثل (الأنا) ، مشكلة عالجها عدد من كتاب المسرح فى أعمالهم على المستوى الأنطولوجى ، بأسلوب « مسرحية داخل المسرحية » . وليس المجال هنا مجال استعراض هذه الأعمال ؛ ولذلك أكتفى بالإشارة إلى مسرحية متميزة للكاتب المصرى الراحل محمود دياب بعنوان « ليالى الحصاد »[15] فى هذه المسرحية تتهيأ قرية للاحتفال بالموسم احتفالاً طقوسياً له طابع اللعب ، ويجرى فى الاحتفال تبادل أدوار وتوزيع أدوار . فى هذه المسرحية ، يصور الكاتب العلاقات الغريبة بين الممثل (غير المحترف) ودوره ، كما يتتبع حركة الدخول والخروج فى الدور ، وكيف يغدو الدور محلاً للرعب ، أو محلاً للهرب أو متنفساً ؛ ويظهر الكاتب فى هذه العلاقة نوعاً من لعبة الموت الخطيرة .

وإذ يذهب أحد الأشخاص بعيداً فى تقمص دوره ، إلى درجة ضياع مسافة الوعى والتميز ، تكون النتيجة قتل إنسان برىء . (أهو الدور يقتل الممثل ؟ ماهو يقتل الأنا ؟)

هذه المسافة ، مسافة الوعى عند روجيه عساف أو فرقة الحكواتى ، لا تمحى ، كما فى « ليالى الحصاد » ، لكنها لا تفصل بين المشاهد والمشهد ، بحيث يصبح الحكواتى سلطة الوعى الأولى فى المسرحية ، شأن الحكواتى عند سعد الله ونوس .

من هنا يمكن القول إن المسرح اليونانى الأوروبى ، على

الرغم من مروره بالمرحلة العقلانية ، ظل فى منطقه الداخلى يحتفظ بجذوره السرية والطقوسية ، أى ظل قائماً على الإيهام والتأثير والتحكم فى انفعالات الجمهور وردود فعله . وما تزال التقنية المسرحية تعمل على رفع المقدرة الإيهامية للعمل المسرحى ، حتى ليلتقى فى ذلك متناقضان : ستانسلافسكى وآرتو .

الحكايات المرجعية واستعادة المعيش :

نحن هنا بإزاء نص يبنى فيه السياق التاريخى بالعينى المحدد ، باللمسات الشخصية دون الوصف الإجمالى ، الذى يختصر تجارب الناس الحية فى عبارات مجردة ، ويغيب الوقائع الحياتية فى أرقام وتجريدات ونشرات إخبار تعميمية . نص يبنى الذاكرة التاريخية بدءاً من جسد الواقع ؛من حكايات أناس محددين : على أيوب والحاجة مناهل ؛ الحاج محمد والحاج جابر ؛ حسين ودلاً وسكنة ومنيرة . . . أشخاص ليسوا تجريدا ولا تضخيما ولا مجازا ولا تبسيطا ولا نماذج أو أبطالا أو تجسيدا لأفكار . ومع ذلك ، فإنهم لفرط واقعيتهم ، ولوقوفهم على أرض اليومى الملموس ، يبدون قادرين على النهوض إلى الرمز والإشارة ، ويجيئون أشد تماسكا وأغنى دلالة وأبلغ تأثيرا ، أو أكثر إقناعا من النماذج والشعارات والتصورات والصور المسقطة من علياء النظريات ، أو المجردة من تنوع المعيش . فالنماذج والصور ، على أهميتها فى تكوين وحدات معرفية ، تغيّب المعيش المحسوس الحار والمتنوع تحت سلطة النظرى المجرد . لذلك فإن السيارة يقفون شركاء أساسيين فى إنتاج هذا النص . فمجرد ترتيب الوقائع (التى رواها مهاجرون) ينتج نسقا دالا ينم عن وجهة نظر ، ويقدم رؤية تأريخية .

وظاهرة استعادة الأشياء والعلاقات بكامل تفاصيلها تبدو هنا ، وبوضوح ، دفاعا عن عالم ممزق منهوب ، يواجه تدميراً يوميا (لا بالمعنى الحربى فقط ، بل بالمعنى الثقافى والإنسانى) . إنه تدمير يستهدف علاقات الناس وقيمهم وذاكرتهم ، و« يتهدد وحدة الكائن والناس »[١٦] ، فضلا عن وجودهم المادى وانتمائهم إلى أرضهم .

ظاهرة استعادة الأشياء والتفصيلات لا تقتصر على الخط الذى تتحرك فيه فرقة مسرح الحكواتى . إنها ظاهرة ثقافية واسعة ، بدأت ملامحها الأولى منذ مطلع السبعينيات فى الرواية أولا ، ثم فى الشعر والقصة . وظهورها فى الشعر تمثل بغلبة التفصيلات غلبة هددت تماسك القصيدة ، بل القصيدة من حيث هى منظومة ووحدة . وفى أواخر السبعينيات كان معظم شعراء العقد يكتبون «اللا - قصيدة واللا - أسطورة» ، ويسيرون فى عكس طريق التجريد والترميز ، يعودون إلى الجسد ، إلى التفصيلات[١٧] . . .

وإذا كانت قصائد قليلة قد خرجت من التحدى ببناء تأريخى رَاءٍ ينهض من جسد الأشياء وعريها الفكرى (الدينى أو الأسطورى - الرمزى أو الفلسفى أو السياسى) فإن بعض

بالأرض وما يتفرع عن ذلك ، وفى العلاقات العائلية والعاطفية ، والعادات والطقوس والممارسات الدينية وأشكال التجمع والتعاون ، كما تبرز فى الكلام الذى يحمل ذلك كله صيغا ومفردات ، ولهجة ، وتعابير إيمائية ، وأغانى تختزن التجارب . وإذن ترسم المأساة اليومية على مستويى التزامن والتعاقب .

سقوط المسرح السلطوى
ورد الاعتبار إلى الذاكرة التأريخية .

المسرح اليونانى الغربى بوصفه وريثا للاحتفالات الدينية وطقوس الآلهة ، قد تحول إلى شكل رمزى لمركزية السلطة ومركزية المعرفة .

ولقد ظلت الموضوعات « النبيلة » للمسرح ، التى اختصت بها التراجيديا ، تدور حول الآلهة والملوك والأبطال ومجترحى العجائب والغرائب .

وأبسط مظاهر سلطوية المسرح هى « الخشبة » . إنها مركز البث ، تؤثر ولا تتأثر . الحركة على الخشبة فاعلة ، وجمهور المشاهدين منفعل . إنها تتحكم بالعواطف كما تتحكم بالمواقف والأحكام (يمكن مثلا أن تجعل الجمهور يتعاطف مع بطل قتل

يتحرك عبر السيرورة الخاصة للنص الحى الذى تحتضن الفرقة نواته ؛ يتحرك من الأسمار إلى الذاكرة أو التأريخ ، من الشفوى العابر إلى سلطة الكلام أو سلطة الكتابة .

لقد ظل « الأدب » الشعبى (والأصح التراث التعبيرى الشعبى) بحكم منشئه وعامية تعبيره وطبيعته هامشيا ، قياسا إلى اللغة السلطوية . كان نوعا من اللغة المقذوف بها خارج سلطة الحكم ومدينة الأدب ، أى خارج الكتابة والتأريخ . ولم يدون هذا الأدب إلا بعد أن مرت عليه عصور . وأمكن توظيفه أو تسليعه . حتى بعد تدوينه لم يمتلك شرعية الكتابة ؛ لأنه ظل خارج قواعدها الصارمة المقدسة ، وخارج أيديولوجيتها ، علما بأن تنشيط الذاكرة الغابرة ، أى تلك التى لم تعد مجالس الناس تنعقد حولها ، ولم تعد مُتداوَلة عفويا ، نوع من تغييب الذاكرة التأريخية التى تنبض بحركة الجماعة ، أو التى تحمّلها الجماعة مشكلاتها . المؤسسات الدينية والسياسية المحافظة تميل إلى الارتداد إلى هذه الذاكرة الغابرة ارتدادا تقديسيا أو تعليميا .

هذا الأدب الشعبى هو الذى انبجست عبره الصور والأحلام الجماعية والمشكلات ، والحساسية العامة فى عصر الانحطاط الذى فقد فيه الأدب الرسمى دفعته الحية ، وخنقته الضوابط والحدود ومعايير الحكام (حماة) الشعراء والأدباء . فقد حفل

نسب صاحب «سلك الوزر» إلى الإمام الشافعى هذه الأبيات :

«رأيت خيال الظل أكبر عبرة
لمن هو فى علم الحقيقة راقِ
شخوص وأشباح تمر وتنقضى
وتفنى جميعا والمحرك باقِ»[٢٤]

وهو يكشف علاقة بأسطورة الكهف الأفلاطونية ، وانتشار التصور الأفلاطونى للكون . نحن هنا بإزاء مشهد فقد البعد الثالث (أهو بعد الحرية الشخصية ؟) واختصر الألوان إلى قاتم ومشرق ؛ ظل ونور . إنه مشهد للغياب ، يكشف صمت الأشكال التعبيرى الحى ، ولا يقدم الوجود إلا ظلالا والوجوه تراسيم . ويتحرك الشكل البشرى ظلا على مساحة صحراوية مجردة ، تبدو فيها العلاقة بين الكائن والأشياء غائبة . والعلاقة الوحيدة التى تمنح الحركة هى علاقة بغيب يحرك الكائن فيأتى ويمضى ، دون أن يترك على الحيز الذى تحرك فيه آثاره .

ومسرح الحكواتى فى إصغائه العميق إلى الموروث الشفوى ، وفى الدور الذى يقوم به لإيصال الذكريات والحكايات إلى الصورة المتكاملة ، إنما يمنح الاعتبار الأكبر للذاكرة التأريخية ، أى الذاكرة التى تشكل التصور الحالى للأوضاع والأشياء بعناصره وخلفياته ، دون أن تكون هذه الذاكرة كتيمة على ما ظل مستمرا عبر الطقوس والمعانى المتجددة من تلك الذاكرة الغابرة .

الهوة بين الفنان والجمهور
أو لغة النخبة ولغة القاعدة .

محاولة روجيه عساف وفرقة الحكواتى خطوة تطمح إلى إيصال الصوت الجماعى الحى ، بزمنه الملىء ولغته المحرمة ، إلى سلطة الكلام أو سلطة الكتابة (أى سلطة النص المكتمل) . ومنذ القديم وحتى اليوم ، والكلام يأتى من الأعلى (وليس فقط بمعنى المنصة والمنبر والمحراب والهيكل) ، لكن إيقاع العصور الماضية كان يتيح للقاعدة أن تعيد إنتاج الكلام الآتى من أعلى على صورتها أو تصورها ، كإعادة إنتاج حياة عنترة وشعره مثلا ، وإعادة إنتاج التاريخ العباسى وصورة هارون الرشيد بخاصة ، أو تعدد قصص «المولد» و «المعراج» ، وإنتاج الطرق الصوفية وأهل الكرامات التى تبث المقدس ، أو إنتاج الأحاديث النبوية عن طريق وضعها ونسبتها إلى النبى . (هذه الأحاديث وإن كانت غير صحيحة أو غير مأخوذ بها شرعا ، إلا أنها تبقى تعبيرا عن حاجات ومجادلات ونزعات ، وتدخلا من الناس فى الكلام الأعلى) .

إيقاع الحياة اليوم ، يضيق مجالات اللقاء الشعبى الذى يسمح بتكون اللغة الجماعية ، ومركزية الدول الحديثة بعقلانيتها الفوقية وسلطتها الإعلامية ، تعرقل انبثاق موروث كلامى شعبى ، وتقمع ما تبقى منه ، أو تعيد إنتاجه على صورة لغتها وأيديولوجيتها . (الأدب الشعبى فى وسائل الإعلام ، أو البرامج المفترض أنها شعبية ، أو إعادة إنتاج الفولكلور) . وتبدو قنوات الاتصال بين المعيش المباشر والحى وبين مراكز التوجيه والضبط مقفلة بل معدومة ، بسبب من السلطوية الإعلامية (بالمعنى السيبرناتى) . ذلك أن التواصل قائم بين مراكز الضبط والتوجيه ، والتحرك يتم من هذه المراكز فى اتجاه القاعدة عبر الأجهزة المتعددة (البرامج التعليمية ، والمناهج ، وكتابة التاريخ ، والإذاعات ، ولغة التمويه ، وصياغة الخبر ، والتعليقات ، والبرامج التلفزيونية والإذاعية ، والإعلان[٢٥] ، وما ينتجه من قيم ومفهومات تبدو فى ظاهرها تجارية محضة ، ولو حللت لبدا لنا مضمونها السياسى ، والصحافة ، والقوانين ، والشعارات الرسمية) . وهذه جميعها تتكامل وتتكافل فيما بينها ؛ وعدوها الأول هو تواصل الناس واجتماعهم وتصوراتهم ومبادراتهم العفوية ؛ عدوها الأول ذاكرة الناس ، وفى النتيجة التاريخ التحتى .

غياب التوقيع الفردى .

إذ تقوم فرقة مسرح الحكواتى بدور الوسيط الذى يجىء لتشكل صوت الجماعة أو ذاكرة الجماعة فى صورة تصل إلى سلطة الكتابة ، تظل منسجمة مع حالة الالتصاق الكامل بالجماعة ، فلا توقع العمل إلا كفرقة ، بل تشرك فى التوقيع مجموعة من القرى المهجّرة .

هذا التخلى عن التوقيع الفردى ليس نتيجة لعلاقة الفنان العضوية بجماعته ، ولعمل الفرقة ككل متكامل وحسب ، بل هو خروج على تقليد قديم عريق فى الرسمى من الثقافتين العربية والأوروبية . إنها عودة إلى موقع الفنان الشعبى من الجماعة . الفنان الشعبى لا يوقع الأعمال لأنه مرحلة فى سلسلة ، ولأنه الفنان العضوى حقا ، أى الذى لا ينفرد ولا يتميز إلا لحظة الإنتاج الفنى ، ويشكل مظهرا من مظاهر تعبير الجماعة عن نفسها ، ثم يعود للاندماج الكلى مجددا .

الفن الشرقى والإسلامى بخاصة ، ظل مندمجا بالمعيش وبالإطار العام ؛ فنقوش الأرابسك ، والمنمنمات ، والخزف ، والخط ، والعمارة ، والسجاد ، والنحت - كانت جميعا جزءا لا ينفصل عن الحياة الدينية أو العملية . كما أن طابع الإنتاج الفنى كان جماعيا أكثر مما كان إبداعا مستقلا . إنه لغة ثقافة يخط فيها الفرد لونا .

وعندما ننظر فى العمل المسرحى ، الكلاسيكى منه أو الحديث ، سواء كان لبرشت أوجارى ، أو كوكتو ، أو آرتو ، أو

جروتوفسكى ، أو بروك إلخ . . فى الغرب ، ولعصام محفوظ والطيب الصديقى وريمون جبارة وسعد الله ونوس ، أو يوسف العانى وكاتب ياسين ويوسف إدريس وألفريد فرج وميخائيل رومان ، ومحمود دياب عندنا - نرى تواقيع أفراد ، وما تعداد هذه الأسماء إلا للدلالة على ذلك . إن العمل هنا نتاج عبقرية الفرد وخصوصية رؤيته .

هكذا أخذ اسم روجيه عساف يغيب ويندمج فى الفرقة ، والفرقة تندمج فى محيطها اندماجاً صوفياً أو على الأقل طقوسياً . وبعد أن كان الحكواتى البارز فى الفرقة هو رفيق على أحمد ، انتشر دور الحكواتى على الفرقة بكاملها ، وغابت النجومية والتفرد . وهذه ظاهرة ذات دلالة خاصة فى مرحلة من تاريخ الفكر ، تمنح الفرد اهتماماً بالغاً ، سلباً أو إيجاباً ، وتشهد فلسفات ومذاهب تبنى مقولاتها على الفرد .

لحظة الكتابة

يتكون النص الحى وينمو شفوياً ، متحركاً زمانياً ومكانياً **ليتمكن من تأليف الصوت الجماعى . إنه لا يبدأ مكتوباً ، بل ينتهى إلى الكتابة** . والكتابة بهذا المعنى المحدد لحظة اكتمال **النص الحى** ، سواء دون على ورق أم لم يدون . الكتابة هى اكتمال الشكل وانفصاله عن قائله ، وقابليته للانتقال بتمامه على المسرح أو على ألسنة الرواة .

الكتابة اكتمال . هذا لا ينفى عن النص المكتمل الانفتاح ، وقابليته لقراءات متنوعة ، ولتأويلات ، ولا ختلاف فى الإخراج ، أو للدخول فى ميادين مختلفة . لكن **النص المفتوح** غير **النص الحى** ، بالمعنى الذى حددته . وربما كان اصطلاح **النص المفتوح** يصلح بديلا لاصطلاح النص الحى لولا احتمال الالتباس . فقد ورد اصطلاح النص المفتوح فى كتاب « امبيرتو إيكو » الذى يحمل عنوان « **الأثر المفتوح** » (٢٦) ، كما أن « رولان بارت » بعد « لويجى باريسون » استخدم الاصطلاح نفسه ، والنص المفتوح عند هؤلاء **هو نص مكتمل** ، لكنه يحتمل قراءات متعددة ، أو يسمح للقارىء أن يختار فيه مواقع ومحاور ، وأن يبصر سياق العمل استناداً إليها . ومن الأمثلة التى يقدمها امبيرتو إيكو على ذلك كتاب « **أوليس** » لجيمس جويس ، أو «جاليليو» لبرتولت برشت ، «والكتاب» لما لارميه . **وواضح أن إسهام القارىء هنا ذهنى شخصى ، لا يتدخل فى مادة النص ، وتدخله فى بنائه محدود** . وأيا كان التنوع فى القراءة والتأويل فإنه لا يلزم أى قارىء آخر . **قد يشكل طورا جديداً من أطوار النص** ، لكن **النص الأصلى يبقى المرجع** . وحتى لو **اعتبرنا النص المكتمل** المفتوح مجموعة قراءاته (كما اعتبر ليفى ستروس الأسطورة مجموع رواياتها) ، فإن هذه القراءات تتدخل فى الدلالة ولا تتدخل فى الدال . **النص الحى نص متطور** متنام على صعيدى الدال والدلالة معا . **واكتمال النص هو اكتمال** الدال . ومن ثم قابليته للاستمرار والانتقال بتمامه . واكتمال النص الحى هنا يوصل النص الجمعى إلى سلطة الكتابة .

سلطة الكتابة

الكتابة لها قوة السلطة بمختلف معانيها . فى التعابير الشعبية نفسها « المكتوب » مرادف « للمقدر » ، « المكتوب ما منه مهروب » . الكتابة بدأت فى الحجر ليبقى المكتوب . لو كانت للتبادل السريع لكتبت فى الطين العادى . كتابة الاتفاقات تحول دون تبدلها . الكتابات المقدسة حكمت حياة الناس ، بل حاكمت ما كتب قبلها وحكمت له أو عليه ، فأسقطت عليه القداسة أو قضت بمحوه . « الوصايا العشر » أعطيت على « **لوح مكتوب** » ، مع أن الصوت الذى نطق بها أعظم من أى كتابة . الآية القرآنية الأولى بدأت « **اقرأ** » على نحو يضمن كتابة سابقة . الكتاب ، حتى حين كانوا نساخاً وكتاب دواوين ، تمتعوا بهالة أسطورية . أغنية المطلع فى ملحمة جلجامش (الألف الثالث قبل الميلاد) تلخص الأهوال التى شهدها جلجامش وتذكر معاناته وبحثه ، وتنتهى بهذه العبارة « **فنقش فى نصب من الحجر ما عاناه وخبره** » . نقشه ليثبت ؛ نقشه ليُعلم ؛ نقشه بديلا للخلود الذى ارتحل يبحث عنه .

وعلى مستوى آخر نعرف قوة « الكتيبة » ، أى الكتابة فى رقاق تعلق فى الثياب بوصفها تعويذة . وكاتب « الكتيبة » يمثل سلطة دينية أو سحرية . وكاتب « المكتوب » هو الخالق ، وكاتب القوانين هو الحاكم ، وكاتب التاريخ هو السلطة . وكل كاتب سلطة أو ممثل للسلطة ، أو سلطة معارضة ، أو سلطة بديلة ، أو سلطة تعليمية (ابن المقفع قتل لأنه مارس الكتابة بوصفها سلطة تعليمية موجهة إلى أهل السلطة السياسية) .

فرقة الحكواتى لا تكتب ، ولا تؤرخ ، **لكنها تشكل وسيطاً عبره تكتب الجماعة وتؤرخ** . هنا تنهض الكتابة من القاعدة بدءاً من الجزئيات المعيشة ؛ من الأفراد ؛ من الهموم اليومية ؛ من الذكريات . التاريخ كان دوماً يتم من فوق ، معتمداً الانتقاء والإسقاط والتجريد . والتاريخ هنا ليس مجرد أخبار الأنبياء ولا الحكام ، أو كبار العشاق والأثرياء ، ولا أخبار الحروب والمعاهدات ؛ أى ليس أخبار « الإعلام » و« العناوين » . إنه أخبار أشخاص ، وتفصيلات لا مكان لها على صفحات التاريخ الرسمى . وهكذا فالسلطة تكتب تاريخ السلطة ، والناس يؤرخون حكايات الناس التى ظلت خارج الكتابة ، كما فى الأدب الشعبى الشفوى . هذا الأدب الذى يحفل بالحقائق ، ومع ذلك اعتبر صنو الخرافة حين دوّن .

خاتمة

ربما كان هذا المسرح يوهم بالسهولة ، بأن مادته قريبة

المتناول ، لكنه على العكس من ذلك ؛ إنه شديد الصعوبة ، بل يشكل مزلقاً كبيراً يجعل العمل يقف على حافة التبعثر وفقدان الدلالة ؛ إذ ما الدلالة التى ينتجها مجرد نسخ المظاهر الحياتية المبعثرة دون اكتشاف العلاقات بينها ، ودون النهوض بها من التشتت والجزئية ، أى من الذاكرات الفردية البصرية إلى ذاكرة جماعية ؟ إنه مسرح شديد الصعوبة ؛ لأنه لا يكتفى بالخبرة والخيال والتقنية والمعرفة الواسعة ، شأن الأعمال المسرحية الناجحة ، بل يستغرق حياة الفنان ، ويتطلب منه الإصغاء العميق والاتحاد الكامل ، الذى يبلغ هنا درجة تغييب المسافة النقدية . هذا الاتحاد هو الذى جعل العلاقة بين روجيه عساف والفرقة ، وبينه وبين الجماعة التى اختار أن يكون وسيطاً لصوتها ، تتدرج عبر مراقى الاهتمام الاجتماعى - الفنى لتبلغ التماهى الكامل . ومن هنا فإن هذا المسرح ليس قابلاً للتقليد من حيث هو إنجاز مكتمل ، بل بوصفه مبدأً وتجربة . والممارسة الحياتية هى التى تحدد لأى تجربة من هذا القبيل شكلها الخاص .

وقد نجح هذا التماهى ، وهذا الإستيطان لذاكرة الجماعة ؛ فى جعل المسرحية استنفاراً للخيلاء الشعبية ، للقبض على ذلك السر الذى يولد البهاء المعادل عندها للحظات الحب والموت . إن ذرى المسرحية قد ارتسمت فى لحظات الحب الخفر ، لكن الجرىء فى وجه التحدى ، والموت الخفر السرى ، حيث يتسلل العجوز (الحاج محمد) إلى موته ، ويسلم نفسه للأمواج ، موقظاً تاريخا من الأحزان فى لحظة انخطاف صامت وبلا احتفال . موت العجوز هنا أغنية قديمة ؛ رسالة فراقية ؛ حكاية جديدة لتاريخ قديم .

هذه المسرحية التى تبدو محافظة لأنها تقدم الراهن المتحقق لا المحتمل على أنه الصورة الكاملة ، وتوهم بالواقعية الوصفية التى تنقل الواقع فى جزئياته ، إنما هى قراءة كاشفة ، ترسم الخط الواصل بين الظاهر والأعماق ؛ بين ظاهر مبعثر ، وباطن يتوحد فيه الحب والموت والحياة .



هوامش :

(١) انظر مثلا البحث الذى قدمه إلى المؤتمر الأول للكتاب اللبنانيين ، المنعقد بإشراف اتحاد الكتاب اللبنانيين (كانون الثانى ١٩٨٠) بعنوان « نظرة فى المسرح » و « الحديث » .
انظر أيضا البحث المنشور فى مجلة « مواقف » العدد ٤٦ ، بعنوان « مسألة فن التمثيل فى المجتمع الإسلامى » وكذلك حواره مع عباس بيضون فى جريدة السفير بتاريخ ١٣/٨/١٩٨٣ .

(٢) يربط روجيه عساف هذه الممارسة الحياتية الفنية أو الاحتفالية بمواضع اللقاء الطبيعية ومناسباته ، يقول « إن موضع اللقاء ، حيث يتجمع الناس ليستجيبوا لحاجتهم إلى التصوير والتخيّل ، يمتثل لأمر القوة الاجتماعية التى تحدد مكان وزمان التجمهر ، وتخصص مهمته فى جملة الممارسة الاجتماعية» مواقف . ص ٤٦ - ٧١ .

(٣) أقصد « بالمسرح الطبيعى » للجماعة ما يرى روجيه عساف أنه « متصل بإرادة داخلية (أى ملازمة للحياة الجماعية) ؛ فموقعها متصل بالبيئة ، وإيقاع اللقاءات فيها يتبع إيقاع الحلقات الجمعية » . المصدر نفسه .

(٤) مفردات الذاكرة الجماعية هى « مكونات الذاكرة المشتركة » . والذاكرة الجماعية هى ما يمكن أن يولّد « اللحمة الجمعية » ، وينتج « لغة فاعلة » ، أى ما يجد فيه أفراد الجماعة صورتهم أو ماضيهم ، أو ما يحركهم كأفراد أو كجماعة . انظر ايضا مقالة روجيه عساف « نظرة فى المسرح والحديث » ص ٢ .

(٥) ورد هذا التعريف في «الأثر المفتوح» لأمبيرتو إيكو, Umberto Eco
L'Oeuvre ouverte, Traduit de l'Italien par Chantal de Bezieud, Ed. du Seuil.

(٦) عرضت مسرحية «من حكايات ٣٦» في مناطق الضاحية الجنوبية لبيروت وبعض القرى، كما عرضت على مسرح «بيروت» ١٩٧٩.

(٧) انظر مثلا أطروحة «محمد عزيزة» «المسرح والإسلام» الترجمة العربية (رفيق الصبان دار الهلال، ١٩٧١، القاهرة، ص ٥٠.

(٨) انظر لويس ماسينيون، أوبرا مينورا، الجزء الثالث ص ١٢
Louis Massignon, Opera, Minora, Tome III.

انظر في الموضوع نفسه:

G.Von Grunebaum, "l'Experience du sacre et la conception de l' homme dans l'Islam"

ويلاحظ «جرونباوم» أن المسيحي يردد في صلاته اليومية «أبانا الذي في السموات» عبارة «ولا تدخلنا في التجارب»، في حين يردد المسلم في الفاتحة آية «اهدنا السراط المستقيم»، مبينا ما في العبارة الأولى من الصراع مع التجربة والخطيئة، وما في العبارة الثانية من الأمل المطمئن.

(٩) انظر مقدمة مسرحية «الفرافير» ليوسف إدريس، ومقدمة سعد الله ونوس لمسرحيته «أبو خليل القباني»، وكذلك مجلة المعرفة العدد ٨٦، ١٩٦٩ دمشق.

(١٠) راجع ما يقوله في هذا الصدد في مقالته «مسألة فن التمثيل في المجتمع الإسلامي» مواقف ٤٦ - ص ٦٧ - ٦٨.

(١١) ورد في حواره مع عباس بيضون، جريدة السفير بتاريخ ١٩٨٣/٨/١٣.

(١٢) «مسألة فن التمثيل في المجتمع الإسلامي» مواقف ٤٦.

(١٣) تقدم في مسرح La Huchette بباريس منذ ربع قرن دون انقطاع.

(١٤) دار الآداب بيروت، نشرت الطبعة الأولى بدمشق، ١٩٧٢.

(١٥) محمود دياب، «ليالي الحصاد»، القاهرة، ١٩٧٠.

(١٦) عباس بيضون في حواره مع روجيه عساف، السفير.

(١٧) من حديث في «النهار العربي والدولي».

(١٨) حليم بركات «عودة الطائر إلى البحر» دار النهار ١٩٦٩.

(١٩) صنع الله إبراهيم «نجمة أغسطس» دمشق.

(٢٠) إلياس الخوري «الجبل الصغير» دار الآداب، بيروت ١٩٧٧.

(٢١) ولا سيما مسرحيته «قهوة المعلم أبو الهول». ١٩٧٠، وانظر دراسة محمد بركات حول «مسرح المقهى». «مجلة المسرح»، القاهرة عدد ٧٣، ١٩٧٠ ص ٦٢ - ٦٥.

(٢٢) انظر بهذا الصدد، محمد بركات «فرقة القليوبية» مجلة المسرح عدد ٦٢، ١٩٦٩ كذلك للكاتب نفسه «فرقة المنصورة» مجلة المسرح عدد ٦٣، عام ١٩٦٩ انظر أيضا ليسرى الجندي «فرقة دمياط»، مجلة المسرح عدد ٦٦ عام ١٩٦٩ كذلك تقرير أحمد قنوع حول تجربته المسرحية في ٦٤ قرية سورية، مجلة الموقف الأدبي، العدد ١٢، السنة الثانية دمشق ١٩٧٢.

(٢٣) انظر، إبراهيم حمادة، «خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال»، «القاهرة ١٩٦٣»

(٢٤) المصدر السابق ص ٥٥،
كما ورد في ص ٤٥ هذان البيتان لأحمد البيروني وهو من أدباء القرن السادس الهجري:

رأى هذا الوجود خيال ظل محركه هو السرب الغفور
فصندوق اليمين بطون حوا وصندوق الشمال هو القبور».

(٢٥) تذكر على سبيل المثال هذا الإعلان التجاري في ظاهره، السياسي في مضمونه الأخير: «Come to Marlboro Country» فضلا عن تعامل الإعلان التجاري مع جسد المرأة كسلعة. هذه الإعلانات تصدر عن السلطة، أي القوة الإعلامية الأولى في البلدان العربية (التلفزيون).

(٢٦) أمبيرتو إيكو، مصدر سابق.

حداثة الميلودراما

هدى وصفى

إن ما يستهلكه المتفرج ليس هو بالحقيقة أو حتى صورها ؛ إنه نوع من «ما فوق الحقيقة» ؛ أى العالم المبطن بإشاراته .

رولان بارت



ملاحظات عامة :

أولا : حداثة الميلودراما هنا تعنى أنها لازالت سائدة فى الإنتاج المسرحى المصرى ؛ «فالقصة لابد أن تكون تاريخية أو من الأدب الشعبى ، تصاحبها الموسيقى والرقصات الشعبية . وغالبا ما يدور الموضوع حول «تيمة» الحاكم والمحكومين ، والقضايا المطلقة للظلم والعدل . . . فمسرحيات مثل «سيف ذى يزل» ، و «قطه بسبع ترواح» ، و «الملك هو الملك» ، و «عالم على بابا» ، و «بلغنى أيها الملك» ، و «أمر إفراج» ، و «شبيك لبيك» - كلها تحمل نفس الملامح ، وتدور حول نفس الموضوع»[1] . هذا من جهة المسرح الإقليمى ؛ أما مسارح العاصمة فقدمت «المخططين» ، و «روض الفرج» ، و «الأستاذ» ، و «الرهائن» الخ . . .

ثانيا : حداثة الميلودراما لا تعنى هنا البحث عن تعريفات للحداثه من أى نوع ، لكننا نشير فقط إلى تعريف أوردته الموسوعة العالمية الفرنسية تحت عنوان : «الحداثة فى العالم الثالث» ، يقول «إن الحداثه جدلية انفصال تتراجع أمام دينامية دمج» . وفى مكان آخر منها نقرأ : «إن الحداثة إجراء إيديولوجى موسع» ، أو أنها - أى الحداثة - «متناقضة وليست جدلية . . .» الخ . .[2] .

ثالثا : لا يطرح مجال البحث مناقشة النموذج ، بل يتتبع تجلياته فى المسرح المصرى وما طرأ عليه من تعديل (والتطبيق هنا على مسرحية «ملك الشحاتين» لنجيب سرور ، التى كتبت سنة ١٩٧١ وقدمت سنة ١٩٧٣) ، مع محاولة ألا يكون ذلك من خلال فكرة النموذج المتفوق ، مادام الغرب يتخذ دائما وسيطا لمعرفة الذات .

رابعاً : إن طرحنا هذا متجاوَز ، ولكن فرضته المادة الموجودة فى الساحة المسرحية (مسرحية ملك الشحاتين إن هى إلا عينة للبحث) .

خامساً : إن الميلودراما[3] التى ازدهرت فى بداية القرن التاسع عشر ، إثر ظهور الدراما البورجوازية والكوميديا الدامعة ، إنما تبدو على شكل عروض جماعية ، إيمائية ، تتخللها أوبريتات . وهى منذ البداية ، نوع شعبى . ويؤكد بيكسريكور : «إننى أكتب من أجل الذين لا يعرفون

القـراءة»[٤] . فـالميلودرامـا إذن نـوع أدبى ينتمى إلى أدب «الجماهير» (وإن كنا نقصد هنا الجماهير الحضرية) ؛ إذ إن الأدب الشعبى الذى يعتمد على التقاليد الشفاهية ، يدخل فى نطاق تناول آخر مختلف . وتوجد هذه الثنائية : فن الجماهير/فن الصفوة ، فى أغلب المجتمعات المتطورة ، بالرغم من إغفال الخطاب الأكاديمى التقليدى لها ، وإن كان ذلك لا يمنع فن الصفوة ، بخاصة فى الفترات الانتقالية ، من استعارة كثير من الأشكال الشعبية لكى يعيد الشباب إلى دمائه .

وقد يكون تعرف ما تم إبداعه فى هذا المجال ، ومحاولة ترجمة ذلك نظرياً ، وجها من وجوه الحداثة ؛ لأن الهدف هو إبراز أشكال جديدة . وتاريخ الفن يدلنا على أن مجاله ليس الأفكار فقط ، لكن تجليات تلك الأفكار فى الأشكال .

وقد كانت تلك القضية موضع محاولات تنظيرية ؛ نذكر منها :

١ - أرسطو الذى نبه على أنه : «لا ينبغى إعطاء المأساة بنية الملحمة ؛ وما أسميه بنية الملحمة هو البنية ذات الأحداث المتعددة ، تماما كما لو أننا حولنا الإلياذة بجملتها إلى مأساة»[٥] . وواضح هنا أن التفكير فى المضمون هو الذى يحدد الأمر ، وأن اختيار الموضوع هو الأساس ؛ فلم يكن واردًا فى هذا المفهوم لا التاريخ ، ولا جدلية الشكل والمضمون .

٢ - أيضا كانت محاولات جوته وشيلر التمييز بين الشعر الملحمى والشعر المسرحى تهدف إلى حسن اختيار الموضوع[٦] .

٣ - ومع هيجل ظهر التعديل فى المفهوم ، وصاحبته فكرة تاريخية الشكل : «إن الأعمال الفنية الحقيقية هى التى يتطابق فيها الشكل والمضمون . . . » ويسمى هيجل هذا التطابق الجدلى «العلاقة المطلقة للمضمون والشكل ؛ انسكاب الأول فى الثانى ، على نحو يجعل المضمون لا يزيد عن كونه انسكاب الشكل فى المضمون ، والشكل انسكاب المضمون فى الشكل»[٧] . وهنا تحولت مقولات الشعر الغنائى والشعر الملحمى والفن المسرحىَ من مقولات معيارية إلى مقولات تاريخية ؛ وترتب على ذلك أن سلكت نظرية الإبداع ثلاثة مسالك مختلفة ، نوجزها فيما يلى :

(ا) فهى مع بنديتو كروتشه ، تغفل تلك المقولات مادامت لم تعد معيارية .

(ب) وهى مع إميل شتايجر ، تعد تلك المقولات صفات ، وتحول الغنائية ، والملحمة ، والدراما ، إلى غنائى ، وملحمى ، ودرامى[٨] .

(جـ) وهى فى مرحلة ثالثة تتمسك بالتاريخية مع لوكاتش ونظرية الرواية ، وولتر بنجامين وأصل المأساة الألمانية ، وأدورنو وفلسفة الموسيقى الحديثة .

وقد نتج عن ذلك التعريفُ الذى يقول بأن الشكل تكثيف للمضمون[٩] . وعلى أساس من هذا التصور ينشأ الإشكال عندما يحدث تغيير فى المضمون دون الشكل ؛ وذلك يجعل أى شكل أدبى ما إشكالياً عبر التاريخ .

ونقطة انطلاقنا هنا ستكون من خلال مفهوم الميلودراما الذى يرتبط بالتاريخ ، لا بمضمونه فحسب ، ولكن ببداياته كذلك .

القراءة النقدية :

وقراءتنا فى الميلودراما إنما تقوم على التصور التالى :

١ - قراءة نظرية ذات اتجاهات ثلاثة :

ا — اتجاه «مسرحى» .

ب — اتجاه «إيديولوجى» .

ج — اتجاه «سوسيولوجى» .

٢ - قراءة تطبيقية من خلال عملية إعادة الكتابة Reecriture ؛ بمعنى تحويل بنية مشفرة إلى بنية أخرى ، مادامت العينة المنتخبة تخضع لهذا النمط . ومن هنا يكون الالتجاء إلى نموذج داخل النموذج المجرد ، من أجل الاستعانة بلغة لإعادة تكوين لغة خاصة . فاستخدام النموذج يعطى إعادة الكتابة لائحة الكلام ؛ وأوبرا بثلاثة مليمات لبريشت هى شرط وحدود لإعادة الكتابة ، لأوبريت ملك الشحاتين . وذلك يضعنا أمام نوعين من الإجراءات المتوازية :

ا - إجراء بنيوى .

ب - إجراء تيمى أو موضوعى .

١-١ القراءة النظرية :

١-٢ : اتجاه «مسرحى» :

إن الميلودراما - ظاهريا ، وفى هذا مفارقة - هى مسرح «نص» . إن الحدث يتم فى الكواليس أو بين الفصول ، خارج الخشبة . وهذه الأخيرة هى مكان إظهار انفعالات «الأبطال» ؛ فهم يتأوهون ، ويتعذبون ، ويعبرون عن غضبهم أو يأسهم إن «النص المسرحى» يأخذ أشكالا غاية فى التنوع ؛ فمن العويل إلى الصراخ إلى الخطبة الصارخة . وهو أيضا موصل لمشاعر الشخصيات وانفعالاتها ، بطريقة متوازية مع «إيماءات» الممثلين ؛ فنحن أمام مسرح مثير للوجدان بالدرجة الأولى .

ويعتمد الحدث ، بالرغم من ذلك ، على المفاجأة التى تجعل المتفرج يلهث : أحداث ترجع إلى الصدفة ، أو قرار مفاجىء لإحدى الشخصيات ؛ أحداث عنيفة (إن عنف التصرفات مثل عنف المشاعر ، هو إحدى سمات الميلودراما) : اختطاف ، اغتصاب ، مبارزات ، فى الماضى ، ومواجهات اليوم من نوع

إخر ، اغتيالات ، حوادث ، اكتشافات . ومن أجل تبسيط زوايا (الحبكة ، الشخصيات ، البيئة الاجتماعية) ، ومن أجل تكثيف القوة المؤثرة ، تجسم الميلودراما سمة التباين ، وتلجأ إلى المبالغة (التي هي أيضا القانون الأساسي للميلودراما) في المشاعر ؛ في التعبير عن هذه المشاعر ؛ في الأحداث ؛ وترفض الميلودراما - من ثم - حيل مشاكلة الواقع .

١-٣ : اتجاه «إيديولوجي» :

إن عالم الميلودراما مبني على الثنائيات الضدية : فقراء / أثرياء ؛ أخيار / أشرار ؛ أصحاب سلطان / عديمو السلطان ؛ منافقون / أنقياء الخ ..... أما المحور «التأثيري» فقد كان دائما ، منذ القرن الثامن عشر حتى القرن العشرين ، فتاة أو امرأة ، أو طفلا ، أو مخلوقا ضعيفا لا حول له ، يصبح ضحية لضربات ومؤامرات تحيكها له شخصيات شريرة ، تملك القوة والنفاق ، والشر ، وهو اليوم فرد أو جماعة مقهورة تعاني من سلطة عليا أيا كانت . ولكن لحسن الحظ ، يتم إنقاذ الضحية على يد بطل نقي ، مقدام ، ويكافأ الأخيار ، ويعاقب الأشرار ؛ إذ إن تلاحم الجماعة يلزم بانتصار القانون الأخلاقي والمدني والديني (إن أدب الجماعة أكثر حساسية لهذا المطلب من أدب الصفوة) .

وهذه الأبنية الثابتة في الميلودراما نجدها في الدراما الرومانسية (موسيه ، هوجو ، شوقي) ، كما نجدها في مسرح البوليفار في فرنسا ، في بداية القرن العشرين ، وفي مسرح يوسف وهبي ، كما نجدها في المسلسلات التليفزيونية وبعض أنواع السينما (السينما الأمريكية التي تريد أن تكون فنا «جماهيريا» ، والسينما المصرية التي تجعل «عينها على الشباك» ، وأيضا في الرواية الشعبية والرواية المصورة الخ ...) .

إن المسرح الميلودرامي له ، على نحو ما ، الوظيفة التطهيرية نفسها التي للمأساة الكلاسية ؛ ذلك إن كان لنا أن نبقى على التعريف الأرسطي لها[١٠] ؛ فهي تضع على خشبة المسرح العنف غير المقنن ، الذي يبدو في المجتمعات التي تموج بالحركة (والمختلف تماما عن العنف الطقسي الخاص بالمجتمعات التقليدية) ، وذلك لكي تدمجه في عالم درامي وبنية إيديولوجية ، ربما من أجل التخلص منه في النهاية ، مادام الشرير يعاقب دائما . وهذا النوع يتيح للمتفرج إشباع غرائزه «السادومازوكية» الكامنة في نفسه ، كما أنه يساعد على تغذية كراهته للشر وتعاطفه مع الضعاف والأنقياء .... إن الميلودراما تظهر عندما يكون محور الحدث مركزا في الفرد وليس في آلهة أو قدر ؛ ففيها احتكاك بين أفراد أخيار وأفراد أشرار ، كما أن فيها أفرادا يتعذبون و يتألمون . إن إلحاح الميلودراما يرتبط إذن بوجود الفرد محورا والفرد قيمة (ذلك سبب ارتباطها الوثيق - في تاريخ المسرح - بالرومانسية) . ومن وجهة النظر هذه ، نستطيع أن نقول إن البنية الميلودرامية تعمل في خدمة مأساة ، وتصبح بطريقة ما مشحونة بطاقة مضادة وثورية .

ومن الناحية الجدلية ، فإن الميلودراما تحاول أن تعكس علاقات الصراع بين الأفراد بوصفها مصدرا حرا للحدث داخل مجتمع لم يعد يحكمه كلية نسق من الطقوس والمحرمات ؛ وهذا ما يسمح بتدفق العنف . ومن وجهة النظر هذه ، فإن الميلودراما نوع أكثر معاصرة من المأساة ، وإن بدت نهاياتها وتبسيطاتها أكثر تأثيرا بلا مشاكلة الواقع .

١-٤ : اتجاه «سوسيولوجي» :

وتحاكي الميلودراما المعايير الدينية والاجتماعية التي تنتظم الجماعة . وهي لا تدخل معها في جدل ، بل تعتمد عليها من أجل توضيح معطيات عالمها «المانوي» ، الذي هو في المقام الأول عالم صراع بين النور والظلام . و «الشرير» الميلودرامي لا يهدد التوازن الاجتماعي ، ولكنه يخرق القوانين العامة التي تتحكم في الحب والصدق والشهامة ؛ ولذلك يقف الجميع ضده ؛ في حين أن الضحية ، وهي غالبا ما تكون كائنا ضعيفا في «ذاته» ، تستحوذ على العطف كله . وتمثل الميلودراما العنف (اليومي) وتستقطبه ، ولكنها تسيطر عليه وتقننه وتتخلص منه في فنون الفرجة وتصورات نتائجها معروفة مسبقا ؛ فهي تسيطر على الشفقة والرعب ، وتعيد ترتيب النظام والاستقرار من أجل الطبقة المهيمنة التي تساعدها الميلودراما على توطيد سلطتها ..

وفي إطار هذه القراءة الأخيرة ، نخلص إلى أننا إذا كنا بصدد النظر في تقاليدنا المسرحية المعتمدة على الميلودراما ، فلابد من البحث عن المتأصل منها في أشكال الثقافة المعروفة لدينا ، كما هو الحال - على سبيل المثال - عند موليير الذي يغترف من «الفارس» والكوميديا المرتجلة ، وينهل من المسرح الإغريقي - اللاتيني (الذي هو جزء لا يتجزأ من الثقافة الغربية) ؛ وكما نرى عند الرومانسيين الذين كانوا يستعيرون أشكال الميلودراما ، ويستلهمون الدراما الشكسبيرية ؛ وكما هو الحال (من حيث الإلهام فحسب) عند شوقي الذي راح يسترجع تاريخ الأندلس ؛ أو كما يلجأ نجيب سرور إلى الحكاية الشعبية أو الأمثال أو القوالب المسكوكة أو فنون الفرجة . ونتساءل : هل تتكرر أبنية الميلودراما على النحو الذي بدت عليه منذ بداية تجلياتها على المسرح في مصر ؟ أو أن الأمر يختلف ؟

فإذا ما استعرضنا تجليات الميلودراما في المسرح في مصر ، فإننا نجد فيما كتبه علي الراعي تحت عنوان مسرح الدم والدموع[١١] ، محاولة لرصد ظهور هذا النوع المسرحي وتطوره . ويؤكد الراعي أنه نوع موغل في القدم ؛ إذ نجده عند سينيكا ، الذي أثر بدوره في مسرح عصر النهضة ، وفي شيكسبير . ويستعير منه هذا الأخير عالم الأشباح والفانتازيا ؛ كما أن عنصر المفاجأة الكبرى يقابلنا عند موليير . وعندما يكتب

شيلر مسرحية «اللصوص» فإنه يؤثر بدوره فى هوجو وموسيه ودوما . وتزدهر الميلودراما أيضا على يد كوتزبيو ، وتستثمرها التعبيرية الألمانية . وإلى حد ما فإن مسرح بريشت الملحمى هو محاولة لاستخدام الميلودراما وعاء للفكر الماركسى ؛ كما استعان بها أيضا كوكتو وأنوى وجيرودو ، ووصلت إلى أونيل وتنيسى وليامز وآرثر ميلر . وفى «الخمسينيات استخدم يونسكو أسلوب الجران جينيول فى مسرحية الدرس»[12] .

وسؤ النا الآن : ماذا تقدم الميلودراما للمتلقى ؟ «إذا ما اقتربنا من الميلودراما فى صورتها الدموية ، نجدها تقدم للمتلقى نوعا من (الكثارسيس) أو التطهير الشعبى ؛ أما فى صورتها البورجوازية فهى تمثل القدرة على تحقيق المستحيل»[13] . ويكون ذلك فى إطار من التفاؤ ل المصحوب بالتحرر من الواقع ، على نحو يؤدى - كما يرى الراعى - إلى استخدام سليم للميلودراما . وقد كانت مسرحية «صدق الإخاء» (إسماعيل عاصم) وعاء لاستنهاض الهمم بعد فشل ثورة عرابى ؛ كما كانت مسرحية «مصر الجديدة ومصر القديمة» (فرح أنطون) إدانة لاستغلال المهاجرين الأوروبيين لبلاد الشرق ، وبخاصة مصر . ثم تبعتها مسرحية «أسرار القصور» (عباس علام) التى رصدت انفلات الطبقة الوسطى من وصاية الإقطاع ؛ كما كانت مسرحية «الهاوية» (محمد تيمور) مجالاً لطرح مفهوم الحرية عند جيل من الإقطاعيين . وعالجت مسرحية «الذبائح» (أنطوان يزبك) مشكلة الزواج غير المتكافىء بين المصرى والأجنبية . وكانت مسرحية «أولاد الفقراء» (يوسف وهبى) فرصة لطرح الصراع من أجل الوصول إلى قمة المجتمع . أما مسرحية «شقة للإيجار» (فتحى رضوان) فتتحدث - لأول مرة - عن الثورة الاجتماعية الشاملة ؛ كما أتاحت مسرحية «الدخان» (ميخائيل رومان) الفرصة لطرح الثورة المستحيلة ؛ وجاءت مسرحية «انت اللى قتلت الوحش» (على سالم) لتثبت أن الفرد لا ينقذ أمة ، وأن الشعب لابد أن يكف عن عبادة البطل .

وقد استجبنا لدعوة ألحت علينا ، وهى امتحان الميلودراما المعاصرة (وقد قصرنا أمثلتنا على أعمال نجيب سرور)«لا من خلال ما تكرره من أبنية ، ولكن من خلال ما تستحدثه وتثوره من أبنية . وقد استعنا فى ذلك بنقاط أربع ، هى حسب ما نرى :

١ - تعديل مركز الحبكة (فى مسرحية «ياسين وبهية» ؛ بهية ضحية بريئة ؛ مطلب للباشا ، ولكن هذه الحبكة ثانوية ؛ فبهية طعم ، فى حين أن ياسين هو «البطل» الفعلى للمسرحية) .

٢ - إدخال بطل إشكالى متناقض (ياسين المنفصل عن المجموعة ، المنقسم فى ذاته ، المعبر عن طبقة ينتمى إليها بالدم وليس بالفكر ، الواعى لعوامل تغييب الوعى ، يعد نمطا لهذا «البطل») .

٣ - طرح لصراع القيم الذى ينتظم الحبكة وينشئها فى المجتمع ، وليس فى نوع من الأخلاقيات اللازمانية (فى مسرحية «قولوا لعين الشمس» ، ينتفض عطية ، الذى يمثل ابن الشعب ، فى مقابل طبقة مستغلة ، فاسدة ، وفاقدة للحس تجاه الأمة ، لا تبغى سوى الثراء) .

٤ - تحويل الإطار المغلق للميلودراما إلى إطار مفتوح (فى مسرحية «ملك الشحاتين» تلح «ألماظ» ثم المجموعة على استفتاء الشعب ، لاسيما أن مصير «أبو دراع» و «أبو مطوة» ليس حتميا (أمامهما الاختيار) ولكنه رهن محاولتهما للبحث عن حل) .

نستطيع إذن أن نجمل ما نعده تجديداً فى أطر الميلودراما فى نقاط أربع هى : تعديل الحبكة - البطل الإشكالى - الصراع الاجتماعى - الإطار المفتوح ، مع استمرار وجود الثنائيات المكانية والزمانية ، التى تؤكد وجود عالمين : عالم السيد : « أ » ، وعالم المسود : «ب» .

ونستطيع أن نقرأ العلامة $\frac{أ}{ب}$ كالآتى :

	ثراء	سلطة	سلاح	غذاء
عالم أ	+	+	+	+
عالم ب	-	-	-	-

وإذا كنا قد أشرنا إلى أعمال نجيب سرور ، سنقصر التطبيق الآن على مسرحية ملك الشحاتين ، التى نرى أنها تستجيب لهذا التوصيف .

القراءة التطبيقية :

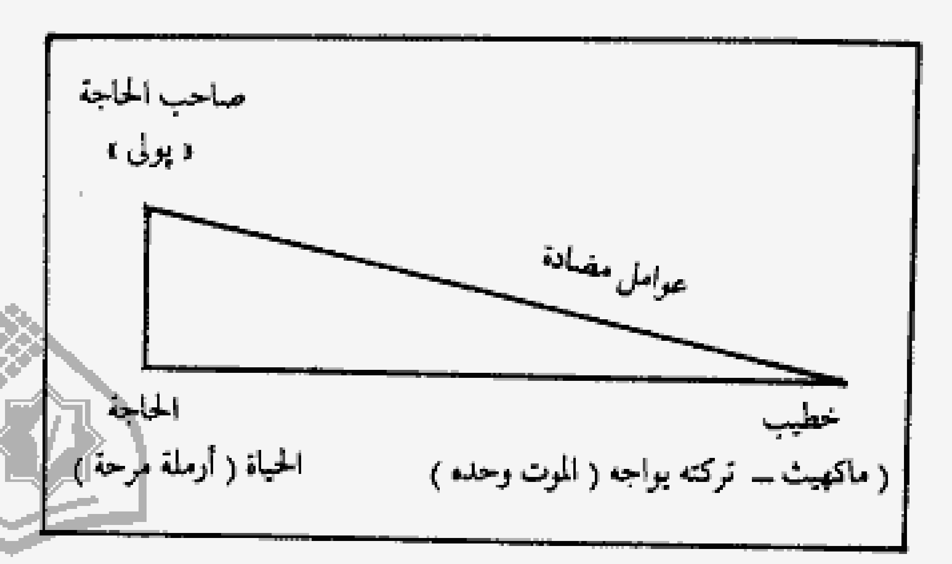
٢ - ١ . الإجراء البنيوى : يتخذ هذا الإجراء وسيلة لإيضاح نسق متلاحم لإعادة الكتابة ؛ فالمعنى يبرز من خلال نقل بنية مشفرة (بنية أوبرا بثلاثة مليمات) إلى أخرى (بنية أوبريت ملك الشحاتين) . ويسمح الرسم البيانى للشكل ببناء شفرات تنتظم الموضوع برمته . وهناك أيضا إجراء كنائى مضمر فى التحليل البنيوى ، سنعرض له فى موضعه من هذه القراءة .

وبداية نقدم النص البريشتى الذى نتخذ منه شرط العمل المطبق عليه وحدوده . يحاول النص البريشتى من خلال طرح صور الفظاظة والغلظة والاستغلال فى عالم القاع ، كشف علاقات اللصوصية بالعدل والقانون ؛ أى تعرية الطبقة البورجوازية . وهو يستند فى ذلك إلى التقنيات الملحمية والميلودرامية ، من أغان رومانسية ، إلى مشاهد عنف ، إلى خطب ملتهبة ، تفضح تحالف حراس السلطة مع عالم الإجرام من أجل استمرار الأوضاع على ما هى عليه ، أو كما يقول بريشت عن ماكهيث بطل المسرحية : « إذن حسه العملى كان

يؤكد له أن سلامته الشخصية مرتبطة ارتباطا وثيقاً بسلامة المجتمع »[١٥] .

أما « پولى » ، البطلة المحورية ، أو الشخصية الضحية فى البنية الميلودرامية ، فهى التصوير الساخر للبطلة البريئة ، التى كرستها التقاليد المسرحية فى الدراما الرومانسية ؛ فهى تبدو فتاة فاضلة ، ولكنها فى الوقت نفسه تتغنى بأغنية « خطيبة القرصان » ، وهى الأغنية التى اشتهرت فيا بعد ، بعيدا عن مسرحية بريشت .

ونستطيع أن نوجز وظيفة « پولى » من خلال هذا المثلث السيكولوجى :



وپولى ـ صاحب الحاجة ، شخصية ميلودرامية ، لا تعكس أى صراع بين المثالية والسوقية اللتين تتأرجح بينهما . وفى النهاية نجدها متفهمة تماماً للوضع الذى وجدت نفسها فيه ؛ فهناك أمور أكثر أهمية من الحب ، وما دامت قد تمكنت من عصابة ماكهيث ، فهى لم تعد إذن بحاجة إليه ؛ ولذا لا تبذل جهدا لإمداده بالمال اللازم لرشوة الحارس ، والفرار من حبل المشنقة .

أما فى النص السرورى فإن البنية المسرحية فى أوبريت ملك الشحاتين تبدو على النحو التالى : تبدأ المسرحية بأغنية الكورس والمغنى (موكب ذِكر) .

يظهر عالمان :

عالم « أبو مطوة » ، ملك الحرامية .

عالم « أبو دراع » ، ملك الشحاتين (ثم بوضوح نفوسة وألماظ) .

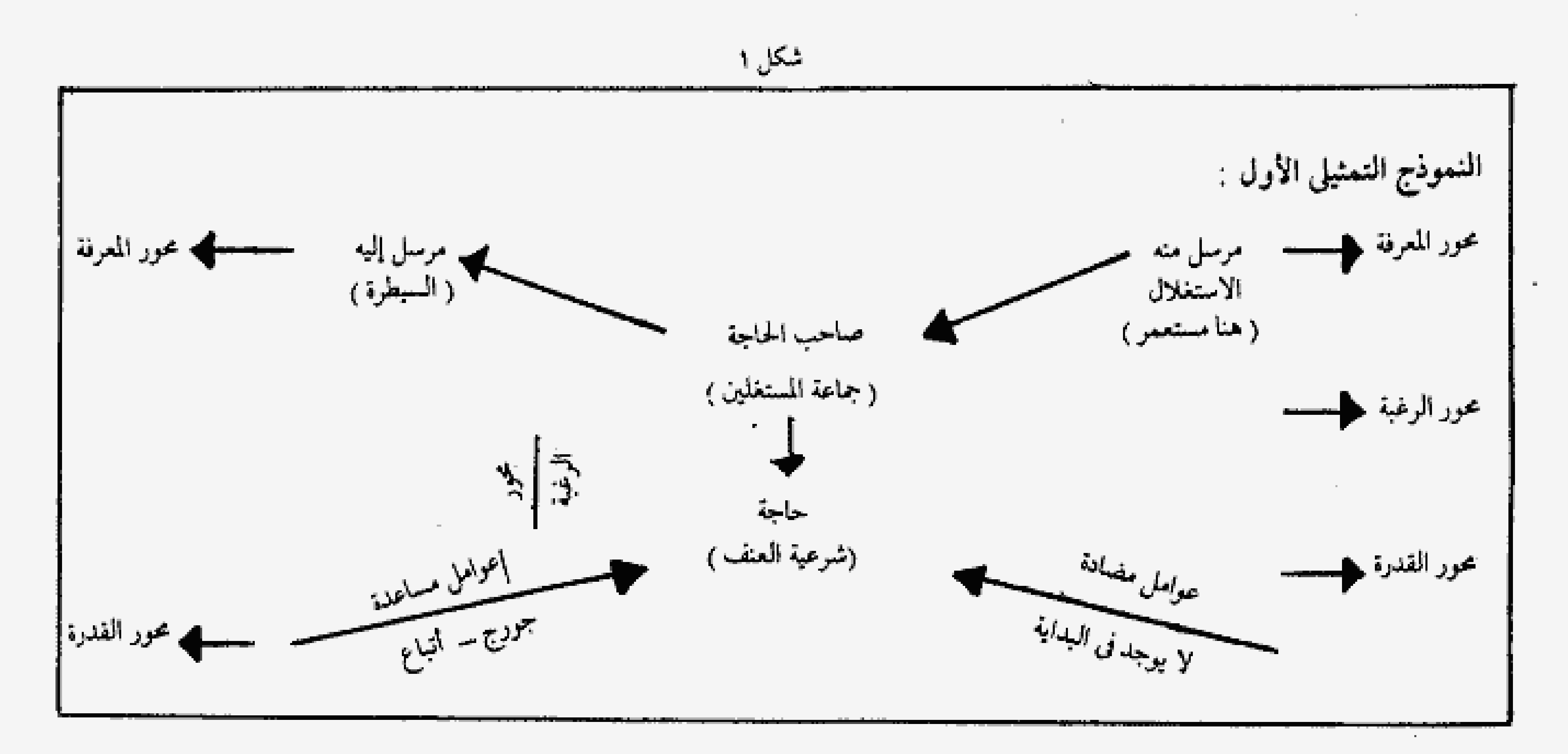
وتنتهى المسرحية بأغنية من المجموعة ، بعد طرح صيغة استفتاء شعبى : يظهر عالم متلاحم ، لحمته أغانى الصبر ، وسداه الاحتمال والمحافظة على الوطن . فى الإجراء الأول ، يقسم النص إلى مقاطع ، دون الالتزام بما هو مدون من قبل فى النص المطبوع (ثلاثة فصول وسبعة مناظر) . ونتوقف عند المواجهة الأولى ؛ ألا وهى حادثة النشل ؛ وبعد ذلك نبنى النماذج التمثيلية التى تتمفصل حول المعنى .

(انظر شكل ١ قبل قراءة النموذج)

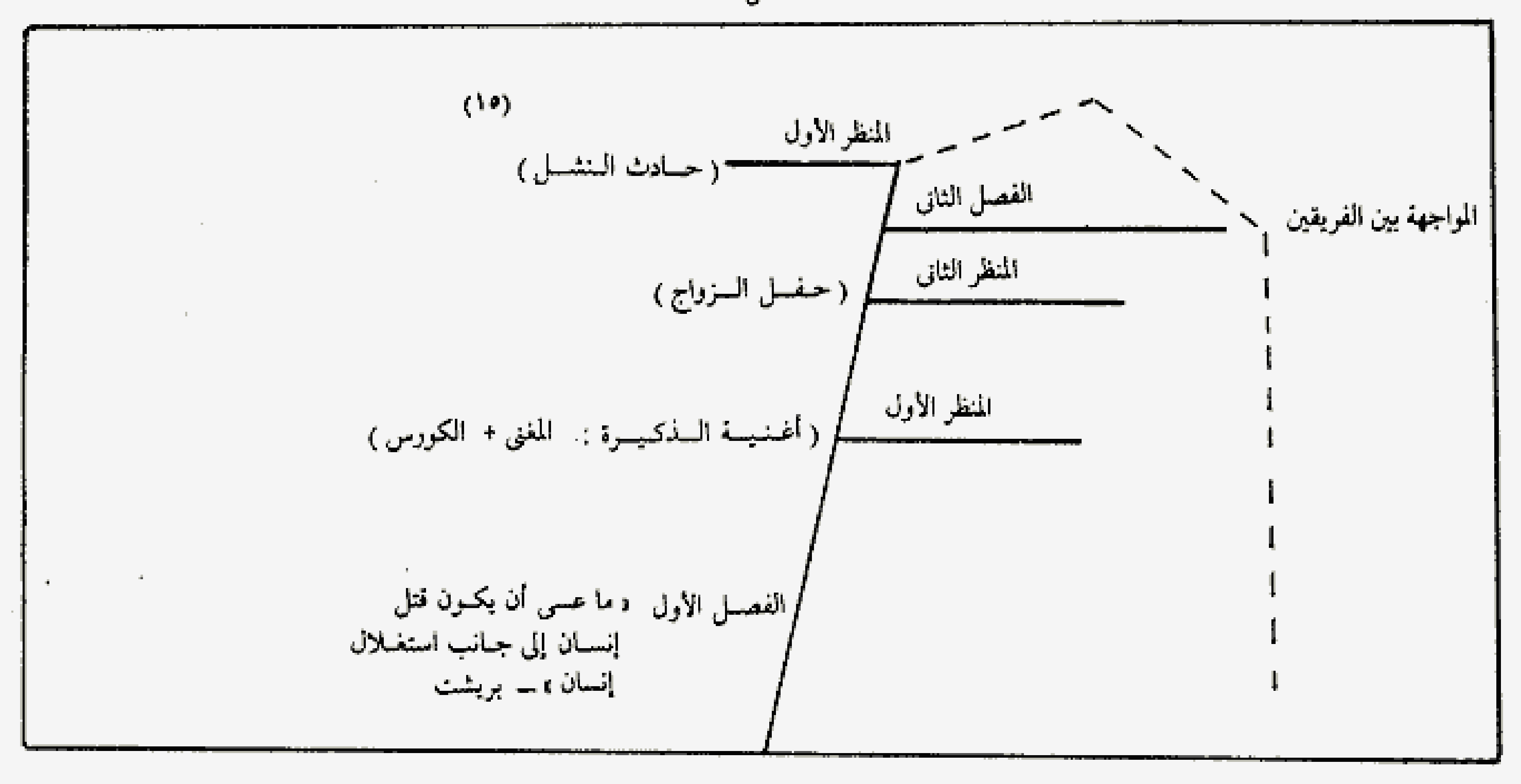
قراءة النموذج : يشير النص إلى صور الاستغلال المنظم ، الذى يقع على الوطن . ويمثل جورج دور وجه من وجوه الاستغلال ، أى المرسل منه ؛ وهو الطرف الأول فى محور المعرفة . أما الطرف الثانى ، فهو المرسل إليه ، الذى يتضح أنه التحالف بين جماعة المنتفعين من أجل توطيد السيطرة .

أما أصحاب الحاجة (أبو دراع + أبو مطوة) فعلاقتهم بالحاجة (شرعية العنف) تتم من خلال محور الرغبة . ويتم التعاون مع العوامل المساعدة (ممثلو الاستعمار وأتباعهم) من أجل الإبقاء على شرعية الأمور . وفى البداية ، لا تكون هناك عوامل مضادة ؛ ويتضح أن محور القدرة مزدهر ومحقق لغاياته .

شكل ١



شكل ٢

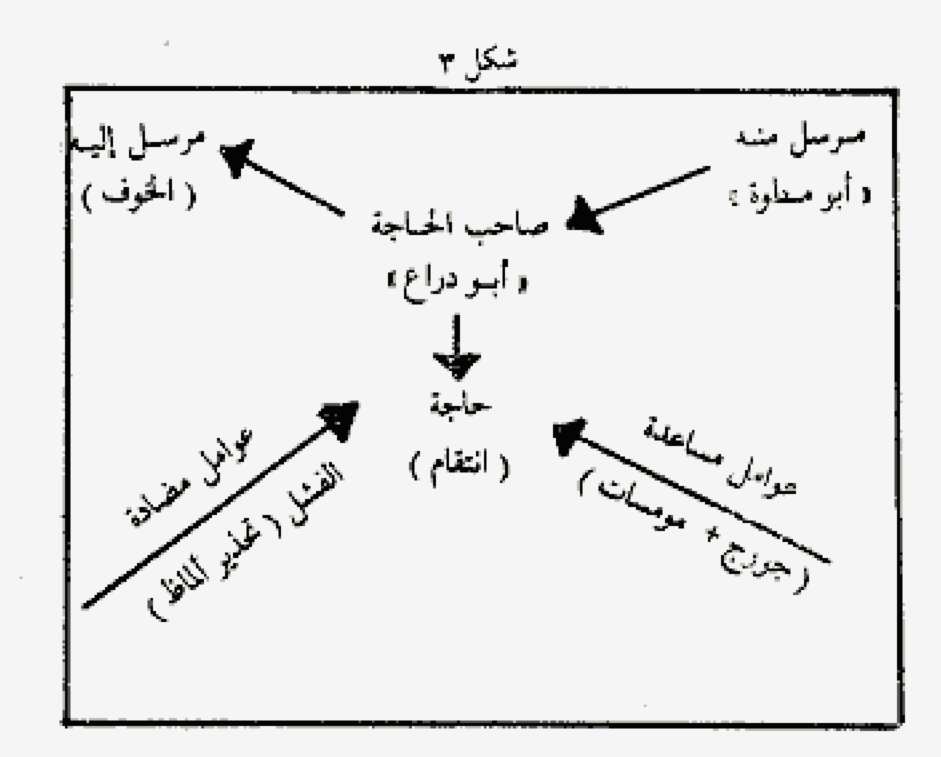


ولتوضيح المواجهة التى بدأت عناصرها تتكون من خلال ارتباط « ألماظ » ، ابنة « أبو دراع » ، باللص « أبو مطوة » ؛ فإننا نصل إلى الحدث الذى يجعل المقاطع المسرحية تتخذ شكلاً تصاعدياً (القمة تشير إلى الواقع) :

كما يوضح شكل ٢

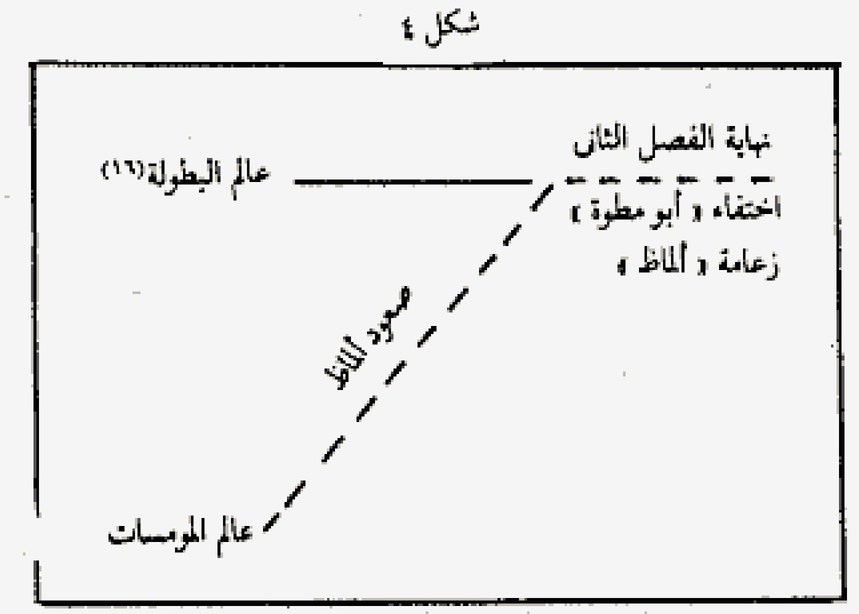
أما النموذج التمثيلى الثانى الذى نقدمه فهو وليد المواجهة التى أشرنا إليها آنفا ؛ ويبدو على النحو التالى :

شكل ٣



القراءة : يشل الخوف « أبو مطوة » ؛ وتستقر الأمور « لأبو دراع » ؛ وتظهر فاعلية ألماظ ؛ وتبدأ من هنا عملية الصعود من عالم القاع ؛ عالم المومسات ، إلى عالم البطولة :

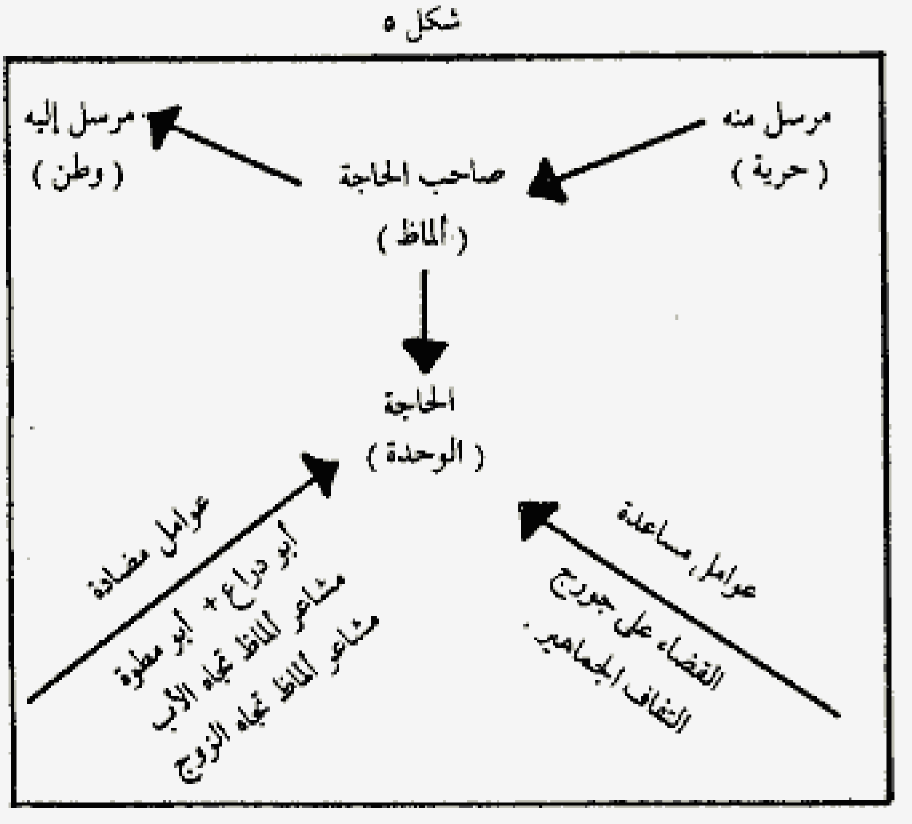
شكل ٤



أغنية : حلاوتها « ألماظ » فى الكاوبوى .(١٧)

ثم نأتى للنموذج التمثيلى الأخير :

شكل ٥



وتنتهى القراءة البنيوية على النحو التالى :

بنية متوازية :

مسرحية ذات إطار مفتوح :

على صيغة الضالة

على صيغة الوحدة

ب ــ أما الإجراء التيمى فيرجع إلى وجود قضية كنائية أساسا فى المرحلة الأولى ؛ إذإن هذه الأخيرة تلجأ ــ من أجل بناء نماذج تمثيلية أو وقائع بنائية ــ إلى المعنى على الأقل ، لتميز أنماط العلاقات التى تبدو من خلال الإجراء البنيوى .

لذا يتبع تحليل الأبنية المسرحية بدراسة تيمية (البعد المرجعى الذى يتجاهله الإجراء الأول) . ومن ثم ، فلا بد من دراسة تزامنية وأخرى تعاقبية (ما دامت الحكاية تمثل كلاً ، وما دامت التيمة تعتمد على محورى الترابط والاستبدال). أما التركيز على الموتيفات فيتأتى من خلال الاهتمام بالتيمات ؛ فمن خلال التيمات يتقابل خطان لمعنى الموتيفة ؛ الخط الذى يحددها وظيفيا فى الحكاية ؛ والخط الذى يضعها سيمانطيقيا فى تقاليد المعنى . والتنويعات على الموتيفات من شأنها أن تجعل الشخصيات أنماطا ؛ وهذه الأنماط تظهر المحتوى وتتوحد مع الغلالة ــ الشكل ، فيتكشف الشكل ويكشف المعنى ــ المحتوى .

وبوسعنا القول إن التيمة التى تنتظم ملك الشحاتين هى تيمة الخطيئة فى طريقها نحو البطولة من أجل اكتشاف الهوية (وهى تيمة رومانسية فى الدرجة الأولى) . ولكن هذا الاكتشاف (وهنا وجه الاختلاف) لا يتم من خلال إطار الفضيلة ذات المفهوم الميكيافيلى المبنى على المصلحة ، ولا من خلال الفضيلة الكلاسية المعتمدة على شهامة النبلاء ، ولكنها تيمة معتمدة على الفضيلة الشعبية ، المبنية على سمات شرقية صرف .

فالعلاقة: الماظ < زوجها / أبوها > هى علاقة احترام وخضوع مؤقت .

أما العلاقة يولى ———— ماكهيث فعلاقة نبذ

وتيمة البطولة عند ألماظ تمتحن أمام وحدة المصير على نحو يجعل ألماظ تتمسك بالحرية بعد ما بذلت من أجلها ، وتحاول إنقاذ الوطن ، وحث الهمم ، والسعى لتضامن الشعوب . أما المواجهة (سيد/تابع) فإنها تحل فى الإطار الشرقى الذى يدعى الضعف فى البداية « عشان ما نعلى ونعلى ــ لازم نطاطى »[18] ، ثم ينقض على العدو بعد ذلك .

وهنا يظهر التباين بين النص البريشتى والنص السرورى .

فالبطولة عند يولى حل فردى ؛ أما عند ألماظ فهى حل جماعى . وفى إطار هذا الوضع ، نجد أنفسنا أمام اتجاهين متضادين ؛ أحدهما يقلل من المسئولية الإنسانية ، والآخر يؤكد تحالفها مع الشر .

وبنية المأساة تظهر هذا التناقض من خلال الصيغة التالية :

مذنب + عدم تحمل مسئولية = بنية مأساة .

أما بنية الميلودراما فهى كالآتى :

كبش فداء + عدم تحمل مسئولية = بنية الميلودراما .

إن الحقائق المعبر عنها من خلال إعادة الكتابة تظهر فى علاقة إخفاء/ كشف للشكل . وفى النهاية نجد أن الشكل هو الذى يحدد المضمون السيمانطيقى .

إن حقيقة العنف ، وحقيقة العذاب ، وحقيقة الشعور بالذنب ، تتضح من التحقق التمثيلى ؛ فعلم الجمال يطالب ــ بحق ــ الفكر الفلسفى بأن يصبح فنا من خلال عملية إعادة الكتابة ، ويطالب للحقيقة بأن تتجسد .

وتوضيحا للإجراء التيمى ، نعرض لتحليل بعض الموتيفات . ونستشف من القراءة ثلاث موتيفات هى : السلبية ، والعنف ، والقمع .

ذلك أن تعرف عمل ما بوصفه إعادة كتابة لنموذج معين يحتم وجود التشابه مع التنوع ؛ بمعنى أن النص « ن » لا بد أن يحل مكان النص « ن ا » ، أو تصبح إعادة الكتابة تكرارا جامدا دون أى قيمة إضافية . ولكن ذلك لا يعنى الحرية المطلقة فى التعديل ، التى تصادر على تعرف النموذج المرجعى ، وتفسد عملية التوصيل . إن وجود حدود للتنويعات يفرض وجود ثوابت .

ولذا سنميز عددا من الثوابت فى السيناريو السرورى ، وعلى سبيل المثال الموتيفات التالية :

١ ــ سلبية ألماظ وخضوعها .
٢ ــ عنف ألماظ وسيطرتها .
٣ ــ قمع ألماظ لمظاهر الانحراف .

ولا يمكن الاستغناء عن إحدى هذه الموتيفات دون ضياع التلاحم السيمانطيقى والتوازن المورفولوجى للحكاية . فالموتيفة الأولى تقيم علاقات تضاد وتعويض مع الموتيفة الثانية والثالثة ، والموتيفة الأولى توضح الوعى الغائب لألماظ ، الذى تعوضه الموتيفة الثالثة ، وذلك بإعادة هذا الوعى والعمل على استثمار فاعليته . من هنا ينشأ توازن فى العلاقات نشير إليه كالآتى :

م = موتيفة (١٩)

م(١) / م(٣) ≈ م(٢)

وفى الختام ، نستطيع أن نقول إن أوبريت ملك الشحاتين قد خضعت لإجراء تحليلى بقصد رصد أبنيتها المتغيرة ؛ وهذا ما أدى إلى الاهتمام بالشكل من حيث الرغبة فى إثبات استمرارية هذا التيار الميلودرامى ، وإمكانية استغلاله الاستغلال الذى يسمح بإيجاد صيغة متوافقة بين رغبات المستهلك العريض والشكل المسرحى المناسب . وإننا نرى أيضا أن النقاط الأربع التى أشرنا إليها فى بداية بحثنا ، ألا وهى : تعديل مركز الحبكة ، والبطل الإشكالى ، والصراع الاجتماعى ، وأخيرا الإطار المفتوح للمسرحية ، قد تحققت جميعها فى أوبريت ملك الشحاتين ، وإن كنا نلحظ بعض الضعف فى بناء الشخصية المحورية ، التى لاتبدو إشكالية ، بقدر ما تمثلت فى « بطل » ياسين وبهية .



الهوامش

(١) أمير سلامة : المسرح الإقليمى ، فصول ، العدد ٣ ، المجلد ٢ ، أبريل – مايو – يونيو سنة ١٩٨٢ ص . ١٧٧ .

(٢) Baudrillard, J.: Modernite in Encyclopedia Universalis.t. 11 p. 139 - 141.

(٣) من اليونانية ميلودراما ، أى دراما + غناء . الأصل : بداية القرن السابع عشر فى إيطاليا . فى البداية كانت الميلودراما مسرحية تستخدم الموسيقى للتعبير عن تأثر شخصيات صامتة (بيجماليون لروسو سنة ١٧٧٥) . إنها — كما يقول جان جاك روسو : « نوع من الدراما تتتابع فيها الكلمات والموسيقى بدلاً من أن تتزامن ، وحيث تبدو الجملة المنطوقة كما لو أنها تعلن عنها الجملة الموسيقية » . (مقتطفات من ملاحظات على الست الإيطالى للسيد الفارس جلوك) . ثم منذ نهاية القرن الثامن عشر حتى اليوم ، تعد الميلودراما دراما أو مأساة شعبية ، غالبا ما تكتب نثرا . . . والكثارسيس (أى التطهير) متاح للجميع . . . الجو كئيب ومتوتر ، ومتأثر بالرواية السوداء فى إنجلترا .

Pavis, P. : Dictionnaire du Theatre, ed. Sociales, Paris 1980, p. 243.

(٤) Pixerecourt, G. كولينا أو ابنة الأسرار سنة ١٨٠١ ؛ مسرحية تستغل كثيرا من عناصر فنون الفرجة والديكورات المخيفة ، وتحاول دمج جو من التغريب والفانتستيك ، مع مجموعة من التفصيلات الواقعية .

(٥) Aristote., La Poetique, trad. R. Dupont - Roc et Y. Lallot, Paris, Seuil, 1980, chap. 18 p. 99.

(٦) Lettre de Schiller a Goethe 26 dec. 1797

(٧) Hegel, Encyclopedie des Sciences Philosophiques, t. 1: La science de la logique, trad. B. Bourgeois. Paris. Vrin. 1970. p. 302.

(٨) Staiger, E. La Poetique

(٩) Adorno, Th. W.: La Philosophie de la nouvelle musique, trad. Hildenbrand, H. et Lindenberg, A. Paris, Gallimard, 1962. p. 44

(١٠) يمكن أن يتمحور حول مفهوم الكثارسيس كل تاريخ المسرح ، سواء لتثبيت هذا المفهوم أو لإدانته ؛ ذلك لأنه إما أن يطلب من المسرح أن يكون متعة وتهذيباً ، وإما أن تلام الكثارسيس على أنها « تأثر وقتى . . لا يدوم أكثر من الإيهام الذى أوجده . . . شفقة مجدبة ، تتغذى بذرف بعض الدموع ، ولا تؤدى إلى أبسط فعل إنسانى » . (روسو) .

وبما أن المفهوم ينتمى إلى جماليات الاستقبال أو التلقى . . فإن الكثارسيس تصبح أداة إيديولوجية وأنثروبولوجية أكثر منها أدبية ومسرحية . ويرى جوته أن أرسطو « يفهم الكثارسيس على أنها وسيلة للختام من خلال المصالحة النهائية – التى تنشدها الدراما عموماً ، وتنشدها جميع الأعمال الشعرية (إعادة قراءة بويطيقا أرسطو سنة ١٨٢٧) . أما بريشت فإنه يدين الكثارسيس بشكل متعجل ؛ إذ إنه يرى فيها اغترابا أيديولوجيا للمتفرج . .

Pavis, P. op. cit. p. 57.

(١١) على الراعى : مسرح الدم والدموع ، عدد خاص ، مطبوعات الجديد ، العدد ١١ يناير ١٩٧٣ .

(١٢) نفسه ، ص . ١٠٢ .

(١٣) نفسه .

(١٤) بريشت ، ب . أوبرا بثلاثة مليمات .

(١٥) نجيب سرور ، أوبريت ملك الشحاتين ، دار الثقافة الجديدة ، سنة ١٩٧٧ ، ص . ٧٠ .

(١٦) نفسه ص . ١٠٠ .

(١٧) نفسه ص . ١٠١ .

(١٨) نفسه ص ٨١ .

(١٩) يدعو فيزولوفسكى الموتيفة « الذرة السردية » ، فى حين يرى بروب أن الموتيفة تتحلل فى أثناء عملية التحليل ، وأن « الذرة السردية » التى تتبقى فى المضمون ، واهية للغاية . ويوافق بريمون على نتائج بروب ، ويخلص إلى فشل فيزولوفسكى فى اكتشاف الثوابت الأساسية للنص ، وينحو إلى تفضيل طرح التساؤل على الأشكال دون المضمون .

عناصر الحداثة في الرواية المصرية

فردوس عبد الحميد البهنساوي

ربما يبدو من غير المألوف أن تجتمع عناصر الحداثة والخلود فى عمل أدبى ، خصوصاً بعد ما بدا من زوال قيمة كثير من أعمال الأدب التى انتسبت إلى اتجاهات أدبية متعاقبة فى العصر الحديث . ووجود عناصر الحداثة أو العصرية فى العمل الأدبى يعنى أنه يتصف بخصائص تولدت عن النزعات الحديثة فى الأدب . وقد يصعب الحكم على خلود تلك الأعمال المعاصرة قبل مضى مدة زمنية طويلة ، على أن خلود الأدب هو بقاء قيمته بعد ما يمضى صاحبه ، أو عندما ينقضى عصره ووقته . لذلك كانت هذه الدراسة محاولة لتبين السمات الأساسية للأعمال الأدبية التى تلت النزعة العصرية فى الأدب الغربى ، حتى يتم تعرف أسباب زوال قيمة بعضها . ثم يعمد الجزء التطبيقى من هذه الدراسة إلى الكشف عن بعض ملامح الأدب الحديث وخصائصه فى روايتين مصريتين ، مع الإشارة إلى السمات المخالفة لأسباب الزوال ، التى قد تمنحها قيمة الاستمرارية والخلود .

ويستلزم استكشاف ملامح العصرية فى الأدب الغربى تعريفا مبدئيا بما يقصد بكلمة « العصرية » كما وردت فى الإشارة إلى بعض الاتجاهات والكتابات الأدبية فى بدايات هذا القرن ، كما يستلزم التعريف باختلاف معان وملابسات استخدام الاشتقاقات من هذا اللفظ فى لغات الغرب (مثل كلمة modern الإنجليزية) . فلقد صاحب تغير المناخ العلمى والثقافى العام فى أوروبا فى هذا الوقت ظهور نزعات جديدة فى الأدب سميت بتسميات اشتقت من هذه الكلمة . وتكرر استخدام أحد مشتقات اللفظ وهو modernism فى الدراسات النقدية ، للدلالة على حب الجديد ونزعة التحديث أو النزعة العصرية فى التأليف الأدبى ، ثم استُعملت الكلمة مصطلحا نقديا دالا على هذا المذهب ، وعلى خصائص الأدب المنتمى إليه . أما كلمة modernity فهى تصف الزمن التالى على هذه الحقبة ، كما تصف « حداثة » الأدب أو كونه عصريا . وهى ترتبط بالحالة أو الوضع الذى تولد بعد الحركة الجديدة . وعلى هذا تنقل الكلمة إحساسا بتغير العصر أو البيئة المحيطة بالمبدع - أى بالحداثة .

وقد شاع الرأى بأن حركة التحديث تهدف إلى قطع الصلة بالماضى فى الكتابة الأدبية ، وإلى البحث عن أشكال جديدة من التعبير فى الأدب ؛ لأنها جاءت رد فعل لأدب القرن التاسع عشر ، الذى استقر على الواقعية والطبيعية ، واعتراضا على بعض نماذج من كتابات هذا العصر ، مثل كتابات أرنولد بينيت ، وجالزويردى ، و هـ . ج . ويلز . وقد بدأ هذا النقد فى مقالات بعض المبدعين والنقاد ، مثل إزرا باوند ، وفيرجينيا وولف ، وإليوت ، وجيمس ، ولورانس ، وجويس ، التى تهاجم الخلق الأدبى الذى لا يراعى الشكل الفنى المفهوم الجميل ، وتطالب الكتاب بعدم الاستطراد الممل فى الوصف الروائى ، والاقتصاد فى طول العمل الأدبى حسب مقتضيات الوحدة الجمالية والفنية للعمل . كتب هنرى جيمس مثلا فى

خطاب إلى أحد أصدقائه يصف الشكل الأدبى الذى لا يعجبه بأن مادته ليست سوى أحجار وقوالب طوب ودبش من كل لون وشكل ، اختلطت وتكومت فإذا هى تكدس نفسها تكديسا ، لتصير تجميعا ضخما متنوعا بدون أى خيط واضح يمكن تتبعه ، وبدون تأثير إنشائى محدد .[1]

ولم يقتصر الذم على الشكل الروائى فحسب ، بل امتد إلى المضمون أيضا ؛ فتقول فيرجينيا ولف عن أعمال جالزويرذى ، إذ ترى أن الشكل التافه يقود هؤلاء الكتاب إلى مضمون أجوف وزائل ، يخلو من عناصر خلود الأدب : « إنهم يكتبون عن أشياء غير مهمة ، ويهدرون الجهد والصنعة الفائقة ليجعلوا الأشياء التافهة والزائلة تبدو كما لو كانت حقيقية ودائمة »[2] . ويؤكد هذا المعنى أن أهداف النزعة الجديدة هى الثورة على القديم ، كما يعكس روح العدوانية على أدب هؤلاء الكتاب .

وكانت قد ظهرت فى مستهل القرن العشرين بعض المؤلفات الأدبية التى تأثرت بالشعر الرمزى ، فجاءت مخالفة تماما لما سبقها من كتابات ، ولذا وصفها النقاد بالجدة والعصرية .[3] وكان الملاحظ أن هذه الكتابات تعكس حساسية جديدة تجاه تجارب الحياة ومشكلاتها . وهى وإن كانت لا ترسى مجموعة موحدة من القيم الجمالية أو الشروط الفنية ، ولا تحدد أهدافا أدبية واضحة ، إلا أن هناك « تشابها عائليا » بينها ، كما أن كتابها ركزوا نقدهم على امتداح السمات المخالفة للقديم فى أدبهم ، وعلى إبداء إعجابهم بهذا الأدب الذى أثبت أنه ابتداعى وتجريبى فى الشكل والمضمون . ثم توالى ظهور الأعمال الأدبية المشابهة من كتاب مثل فرجينيا وولف وهيمنجواى وجرترود شتاين ، وبعض أعمال لورنس . وأخذت الخصائص الأدبية التى تميز هذا المذهب تتضح فى كتاباتهم : مثل معجم هنرى جيمس بكلماته التى تلمح ولا تصرح ، وتراكيبه اللغوية المعقدة ، والبناء العضوى لأعماله ، وكذلك الملاءمة الصحيحة بين المضمون والشكل ، أو الغاية والوسيلة ، باستخدام الكلمات بدون زيادة أو إطناب حتى لا تكون فاقدة لعلاقاتها ، أو غير متصلة بالموضوع .

ولا أريد أن يفهم من هذا أن غزو هذه الحركة للقديم كان سهلا أو ميسرا ؛ فلقد وقعت تحت مؤثرات عدة بدت أحيانا عوامل دفع أو إعاقة . لقد هدأت نزعة التجديد أو كادت تتوقف بعد منتصف العقد الأول من القرن بسبب محاكمة أوسكار وايلد . كما أن بعض كتابها (مثل جيمس ، وكونراد) عانوا من برود استقبال أعمالهم ، وعجز القراء عن فهمها ، فكان جيمس يعجز حتى عن ان يجد ناشرا لأعماله . وكان قيام الحرب العالمية الأولى ذا تأثير سلبى على هذا الأدب فى بادىء الأمر ؛ لأنها حولت انتباه الناس عن الاهتمامات الأدبية إلى السياسة ، وتسببت فى تشتيت الأفكار وفى قتل كثير من رجال الأدب الشبان فى معارك الحرب . ولكنها قد خلقت بعد ذلك مناخا فكريا جديدا متأهباً لتقبل الثورة الفنية والأدبية ، بعد انهيار القيم والمتقنات السابقة على الحرب .

وهكذا كانت بداية العشرينيات هى فترة ظهور كثير من الأعمال الأدبية البعيدة كل البعد - شكلا ومضمونا - عن افتراضات القرن الماضى ومسلماته فى الفكر والفلسفة والفن : مثل رواية لورنس **نساء عاشقات** (١٩٢٠) ، وقصيدة **الأرض الخراب** لإليوت (١٩٢٢) ورواية فورستر **الطريق إلى الهند** (١٩٢٤) . كذلك فإن تجمع أعداد كبيرة من الأدباء فى باريس فى هذا العقد ، ممن أعلنوا رفضهم لقيم الحضارة الغربية التى كشفت عن وجهها القبيح فى الحرب ، وفى القسوة على العمال فى المجتمعات الصناعية الناشئة ، وفى التنكيل بالشعوب المستعمرة بالعالم الثالث ، ساعد على حركة التأليف فى هذا الاتجاه ؛ إذ كان دافع هؤلاء الكتاب تغيير هذا الوجه القبيح للثقافة الغربية ؛ فنادوا برفض القيم الأساسية لهذا المجتمع وهذه الحضارة ، ثم حاولوا البحث عن قيم جديدة تناسب حضارة إنسانية حقيقية وسليمة .

فرض هذا المناخ نفسه ، على المبدع طابعا جديدا للحياة . ومن هنا كانت « الحداثة » هى المناخ الممتد بعد كل هذه التراكمات الفكرية ، وبعد ظهور النظريات الحديثة فى العلوم والأدب والاجتماع ، التى سادت الأفكار حتى بعد فتور النزعة العصرية فى الأدب ، والتى أثرت ومازالت تؤثر فى الأدب والأدباء . ورسخت بعد ذلك كتابات رواد ذلك التيار العصرى ، وأخذوا هم ومن خلفهم يستمدون رؤاهم من الكتابات الجديدة لعلماء مثل فرويد ووليام جيمس فى علم النفس ، وجيمس فريزر فى تاريخ وتطوير الأساطير والعقائد البدائية وتطورها ، وكيركجارد الوجودى ، وكتاباته فى الأخلاق ، وكتابات أينشتاين فى النسبية ، وسوسير فى علوم اللغة . وبدأت صفات الحداثة وعناصرها تتبلور وتتضح فى الأدب العصرى ، كما أخذت المشكلات التى فرضها المناخ الحديث تؤثر على أدباء هذا العصر . ويمكن إيجاز خصائص هذا الأدب ، وبخاصة الأدب الروائى ، فيما يلى :

١ - أصبحت الرواية الحديثة لا تهتم بالبداية التقليدية ؛ فهى تدفع بالقارىء إلى الانغماس فى التيار المتدفق للتجربة التى تحكيها ، والتى يمكن للقارىء أن يألفها تدريجيا من خلال الاستنتاج والربط بين الأشياء أثناء القراءة . وتكون نهاية الرواية غالبا مفتوحة أو غامضة ، تترك القارىء فى شك مما سيؤول إليه مصير الشخصيات ، أو تطرح له احتمالات عدة لنهايات يختار من بينها ما يتصوره .

٢ - تجنب الروائيون استخدام الرواى شامل العلم ، الذى يتطفل على الأحداث ، واستخدموا مناهج سردية متنوعة ،

تطرح وجهات نظر متعددة ، وتعبر عن علم محدود بالحقائق ، أو إدراك معرض للخطأ ، فلجأوا إلى طريق جديدة فى السرد عن طريق الشخص الثالث ، والزمن الماضى ، أو طريقة الاعترافات الذاتية ، أو مثلما فعل چيمس الذى استعاض عن الراوى بما يوصف أحيانا « بالذكاء المركزى » ، أو « الوعى الموحد » ، أو « وجهة النظر » ، ومعناها العين أو الإدراك أو الوعى الذى يخص واحدا أو أكثر من الشخصيات ، وترى من خلاله أحداث الرواية ومواقفها ، خارجية كانت أو داخلية .[٤]

٣ - اختفى الترتيب الزمنى المباشر للمادة الروائية ، وأصبحت الرواية تتناول الزمن بطريقة تتضمن كثيرا من الإشارات المتقابلة أو المتتابعة للأزمنة المختلفة . كما أصبح الكاتب يتنقل فى سرده بين الماضى والحاضر حسب ما تقتضيه الضرورة الفنية لروايته .

٤ - استغنى كتاب الرواية العصرية عن الزيادات السردية التى ليس لها مهمة فى العمل الروائى ، والتى قد تنزلق بموضوع الرواية إلى السذاجة أو الميل إلى الوعظ ، وأكدوا ضرورة قيام العمل على الوحدة الجمالية المتماسكة ، والبناء الفنى المتناسق . واستعاضوا عن الاختصار فى السرد بطرق بديلة للترتيب الجمالى ، ولتحقيق وحدة البناء ، مثل التلميح ، والتكرار ، واستخدام « الموتيفات » والصور والرموز المتنوعة . وأصبحت هذه الصفات الجمالية فى الرواية تحدد بتعبيرات جديدة ، كالإيقاع ، أو التماسك الفنى ، أو التوازن بين الأنماط الفنية ... الخ

٥ - استخدام بعض الأدباء الأسطورة لتفسير تجربة الإنسان ، ولتعميق معنى العمل الأدبى وإعطائه أصداء من المغزى تزيد من قيمة الموضوع .

٦ - اهتم الفن الروائى بالشعور الداخلى والباطن وغير الواعى للإنسان ، ولجأ إلى تصوير نشاط العقل الإنسانى ، وإلى تمثيل نسيج الشعور الداخلى للشخصية بدلا من تصوير العالم الخارجى . ومن هنا تقلص حجم الأحداث ومجالها ، عما كانت عليه فى الفن الروائى التقليدى ، أو بدت غامضة ، أو تلاشت تماما كى تفسح المجال للتحليل والتأمل والتحليق فى عالم الحلم والاستبطان ، وفحص الدوافع للكشف عن تعقيدات الشعور الإنسانى ، وتصوير تيار الشعور داخل عقل الإنسان .

٧ - قل الاعتماد فى المادة الفنية على الوحى أو الإلهام أو النزعة التلقائية فى الفن ؛ فمادة الفنان الحديث مصدرها إدراكه الإنسانى وتجربته الذاتية . ولذلك انعدم التأكيد والتركيز على التجربة المشتركة ، ودخلت فى مواضيع الرواية تجارب شخصية وفردية خاصة . وتولد من هذه النزعة الإحساس بالذات ، فكان لذلك دوره فى ظهور الأفكار الغريبة عن الحياة الفكرية المألوفة كموضوعات للأدب ، وفى غرابة التراكيب واستخدام اللغة . ومن ثم برزت صعوبة هذا الفن الروائى بما يحويه من غرابة وفكر متضارب ، وبدا واضحا أن جمهور القراء يجد صعوبة فى تلقيه ، فراحت آراء المنظرين للعصرية (بما فيهم بروست Proust وجوزيبوفيشى Josipovici) تردد أن هذا الأسلوب الجديد فى السرد يتطلب نوعا جديدا من القراء ، من ذوى الحس النقدى المرهف ، ومن ذوى الذهن النشط . وكما قال بروست « إن كل قارىء يمكنه أن يرى نفسه فى العمل الفنى » . ورأى بعض المبدعين[٥] من العصريين أنه لا ضرورة للترجمة الجزئية للجمل عند التلقى ، أو فهم جزئيات العمل الروائى ، ولكن يمكن للقارىء أن يبذل الجهد فى مواجهة التلقى الكلى (أو الإحساس بالعمل ككل) ؛ لأن اللغة ليست أداة توصيل فقط ، وإنما يقصد بتشكيلاتها أيضا إثارة وعى معين لدى القائل والمتلقى .

وبصفة عامة يمكن الإجمال بأن العصرية لم تكن حركة فلسفية أو روحية مدروسة ، بل كانت تمثل حساسية جديدة تميزت بالوعى بالذات ، والرغبة فى الاستكشاف ، والتجديد فى الشكل والمضمون الأدبى ، كما أنها لم تعن بتحديد مفهوم خاص جديد لوظيفة الأدب . ولأنها جاءت أساسا ردّ فعل للقديم فقد عرفت بأنها تيار يسعى إلى تحطيم القواعد الفنية المألوفة ، وإلى الخلط بين طرق وأساليب فنية عدة ، تجسيدا لنزعة الانطلاق والتحرر الذهنى ، ورفض القيود تعبيرا عن الحرية والميول الفردية .

ويجدر التنبيه هنا إلى نقطتين مهمتين :

أولا : أن الحركة العصرية التى بدأت ثورة على الواقعية لم تجىء لتقضى تماما عليها ، ولم تستطع أن تحل محل المذهب الواقعى فى الأدب ؛ فلا يمكن قبول بعض الآراء القائلة بأن الواقعية توقفت أو فقدت فاعليتها فى النصف الثانى من القرن العشرين ؛ لأنها فى واقع الأمر تطورت ولم تنته .[٦] وتعددت الآراء حول معنى الكلمة ، حتى اختلف معناها من شخص إلى آخر ، ومن وقت إلى آخر ، فخرجت عن المفهوم الضيق القائل بأن الواقعية هى انعكاس طبيعى لكل ما هو موجود فى الحياة . وكان ادعاء العصريين أن الظاهر الذى تقلده الواقعية ليس هو حقيقة الإنسان ، وأنهم يمثلون الحقيقة reality وليس الأمر الواقع realism (وبذلك يقتربون من الحقيقة أكثر من الواقعيين) - كان حافزا للواقعيين للبحث عن أساليب جديدة أكثر ثراء فى التعبير الواقعى .[٧]

ثانيا : أن ازدهار النزعة العصرية لم يستمر سوى عقدين - العشرينيات والثلاثينيات . لكن هذه النزعة خضعت للتقييم ثم الهجوم بعد الثلاثينيات فى فترة ما عرف باسم ما بعد العصرية . بدأ انتقاد العصرية عندما وجه بعض النقاد اللوم للعصريين لرفضهم أو فشلهم فى الانخراط فى المسائل العامة ، وعدم اهتمامهم بالسياسة[٨] ، وبأنهم يوجهون أدبهم للخاصة من القلة المختارة أو الصفوة . ولم يقتصر النقد على موضوعات

ذلك الأدب ، بل تجاوز ذلك إلى الأسلوب الفنى ؛ فيقول جراهام جرين محذرا من أسلوب الرواية الذاتية التى فشلت فى أن ترى الإنسان داخل المجتمع أو جزءا من التاريخ ، والتى تعبر عن رؤ ية ذاتية وقاصرة :

لقد لجأ الروائى فى الرواية الذاتية إلى التنقيب فى طبقات الشخصية الإنسانية ، ولكن فى غمار عمليات الحفر والتنقيب هذه فقد الفنان (الروائى) بعدا آخر ؛ فلقد احتجب عنه وامتنع عليه العالم المرئى ، مثلما غاب عنه العالم الروحى[٩] .

واستمر هجوم النقاد المناهضين للعصرية Anti-modernists[١٠] بعد ذلك إلى أن أصبحت هذه الحركة تاريخا فى الخمسينيات ، بعد أن فقدت تأثيرها بوفاة معظم المؤسسين لها ، وبعد أن فشل أتباعها فى وضع نظريات جديدة لفهم الكون والحياة والأدب ، لتحل محل ما هدم من نظريات .

ولعل أهم أسباب اضمحلال المذهب العصرى ثم اندثاره[١١] أن العصريين أنفسهم رفضوا كل القديم وعجزوا عن رؤ ية البديل الصحيح لما رفضوه ، فتركوا المجال مفتوحا لكل من رأى رأيا ممن خلفوهم . وانتهى بهم الأمر إلى الاندماج مع مذاهب التجريب والإغراب التى خرجت من تحت عباءتهم : كالرمزيين ، ومدعى سيطرة الشكل فى الأدب Formalists ، ومن بحثوا عن التناقضات وعدم استمرارية الحوار وتقطيعه ، أو الإغراق فى الغموض ، وأصحاب التأليف حسب منطق اللا معقول . وكذلك من ركزوا على استخدامات اللغة مثل استعمال المجاز والكتابة metonymic والاستعارات metaphors ، ومن عمدوا إلى المغالاة فى خلق الأساطير mythopoeia .

ولقد نتجت هذه التناقضات عن كثير من الاتجاهات والظواهر التى احتلت الساحة الفكرية منذ ظهور التيار العصرى . وأول هذه الاتجاهات أن العصرية قلبت المفاهيم الراسخة عن الإبداع الأدبى حتى نهاية القرن التاسع عشر ، وأهمها المفهوم الثابت من أفلاطون حتى ذلك الحين ، القائل إن الفن تقليد لما فى الحياة ، وأنه استجابة لها . فالفن - كما هو معروف - يقول الحقيقة عن الحياة ، ويسهم فى إثرائها وتحسينها ، بأن يجعلها أفضل ، أو يجعلها محتملة . وعندما جاء أوسكار وايلد بفكرته المخالفة بأن الحياة تقلد الفن ، قلب هذا المفهوم التقليدى رأسا على عقب ، وقال إن الفن يقلد الفنون الأخرى وليس الحياة ؛ فكاتب القصيدة مثلا لا يبنى شعره على تجارب الحياة ، ولكن على تجارب شعراء آخرين . وكان بعد ذلك الاتجاه الخطير إلى الفصل بين الأدب والحياة .

وكان لظاهرة حلول العلوم الإنسانية الحديثة محل الفلسفات التقليدية القديمة تأثيرها المدمر بفقدان الإحساس بأى ثبات فى الكون ؛ فتم نسف الإيمان بأى قيمة مطلقة . وعندما انهار أسلوب التفكير القديم والتصور السابق أن الكون مبنى على نظم مفهومة ، ضاع زمن الحقيقة المطلقة . كان ذلك الانهيار بسبب فكر مجموعة من العلماء والمفكرين ، منهم أينشتين الذى هدم إحساس البشر بانتظام الكون ومحدوديته ، وأنهى إدراك الإنسان لأهمية كوكبه - الأرض . أما ماركس فقد هدم الإحساس بثبات مؤسسات المجتمع الدينية والخلقية ؛ فانهار النظام الأخلاقى القديم . وهدمت كتابات فرويد مكونات النفس البشرية ، وكشفت عن صراعاتها الرهيبة التى جسدت الفوضى داخل الإنسان . وكذلك فعلت كتابات چيمس فريزر ، وخاصة كتابه الغصن الذهبى . ولهذا ذاعت أفكار تجمع بين أرفع التصورات وأدناها ، مما يند عن الإنسان البدائى ، وفوضى العقل الباطن واللاشعور .

أما تدمير الإيمان بالله فكان أفظع ما تمخضت عنه هذه الاتجاهات . ونظرا لحاجة الإنسان إلى الإيمان بأى شىء بديل ، فإنه سمح للقوة المنظمة فى صورة الدولة أن تحل محل الإيمان الضائع . وتمكنت الديانات الجديدة ، ممثلة فى مختلف أشكال السلطة ، من أن تدمر ما بقى من روح الإنسان . وتم الخلط بين حياة المادة وحياة الروح ، إلى أن بدأ البعض يدرك الحقيقة ويذيعها :

عندما تخلص الإنسان الغربى الحديث من روابطه الأساسية ، وحرر نفسه ، كان قد فقد ربه . ولعل هذه هى المأساة الحقيقية ؛ إذ إنه لو كان ما يزال يتوجه إلى الله لاستطاع أن يحتمل أن يعيش وحتى أن يأمل فى الأرض اليباب - العالم الحديث . ولكن الحقيقة المروعة أن كثيرين ممن يعيشون الآن يعتقدون أن الله قد مات . وإن كنتم لا تدركون ذلك ، فإنكم تعلمون القليل عن رفاقكم . ونتيجة لذلك أصبحت الحرية عند الإنسان الحديث عبئا لا يقوى عليه ، ولم يعد يحتمل عزلته . وهو يشعر الآن أنه من المحتم عليه أن يجد وسيلة يتحرك بها فى الاتجاه المعاكس ، أن يهرب ، أو أن يحسن وضعه هذا .[١٢]

وفى عالم الأدب توالت وتدفقت النظريات الأدبية التى ظهرت فى اتجاهات عدة ، واختطت لها خطوطا فكرية ونظرية وتطبيقية مختلفة ، فبدت الصورة غير واضحة فى أذهان الأدباء ، وعانوا من الحيرة بين الجديد والقديم من الموضوعات ، كما حاروا بين إعادة تقييم القديم وملاحقة الجديد . وأعقب ذلك غياب الاتجاهات المعروفة فى الأدب ، مثل الكلاسيكية والرمزية والرومانسية . وكذلك الإطارات التقليدية فى التعبير ، فلم تعد هناك مناهج أدبية واضحة ، بل وجدت أفكار غير منطقية ، مثل فلسفات العدم والعبث ، وكتابات بيكيت وبعض الكتاب الأمريكيين من التأثريين فى الأربعينيات والخمسينيات . واتبع

كتاب فرنسا فيما بعد العصرية (بعد الثلاثينيات) أسلوبا فى الكتابة رسموا من خلاله عالما يستعصى على التفسير ، يرون فيه أن حياة الإنسان محنة ، وضرب من العبث والجنون . وتواكب ذلك مع نزوع الوجودية إلى تحرر الإنسان من أى سلوك إلزامى أو غريزى ، واعتبار الحياة عبثا يعانى فيه الفرد من الخوف الدائم ، بدءاً بلحظة الانفصال عن رحم الأم فى الميلاد ، وانتهاء بالخوف من انفصال آخر عن هذا العالم بالموت . وأنتجت هذه الأفكار أدبا تميز أحيانا بالغرابة أو بالجاذبية ، إلا أنه لم يكن ذا دلالة صحية أو سليمة .

أما المذاهب النقدية فقد تشتتت بين من يحبذون المضمون ومن يحبذون الشكل ، خصوصا عندما بدأ تنظير جديد لدور اللغة فى الأدب ، بعد الاهتمام بفكرة سوسير Saussure عن اللغة ، وتفسيره الجديد لها ، ليس باعتبارها أداة ثابتة لتصوير العالم ، ولكن على أنها وسيلة مرنة تسمح بالخلق . وأدى تفسيره هذا ، مع تفريقه بين الاحتمالات اللغوية والبيان الفردى والأفعال الكلامية التى تطرحها وتقدمها اللغة فى نص من النصوص ، إلى ظهور تيار البنائية فى النقد ، الذى أخذ فى الفصل بين اللغة وعناصر العمل الأدبى الأخرى ، مثل الحبكة والشخصيات . . الخ . كذلك أكد الناقد الفرنسى بارت Barthes فى فكرته عن النقد الحديث Novelle Critique أهمية الشكل ، حيث قرر أن اللغة هى أساس العمل الأدبى . ثم ظهرت نظريات نقدية متنوعة أقحمت على الأدب علوما أخرى تدخلت وفرضت نفسها عليه ، مثلما فعل من عرفوا بعلماء الاجتماع الأدبى ، أوهم النقاد الذين يعدون الأعمال الروائية وثائق اجتماعية ، ويدأبون على إرجاع كل ما فى العمل الأدبى إلى المجتمع وظروف الكاتب الاجتماعية ، أو البحث عن الأصل الاجتماعى للأديب .(١٣) وانتشر مع هذا المذهب تأكيد العلاقة بين النقد وعلم النفس ، الذى جعل الناقد ينساق مع علم النفس عندما يناقش الحالة الذهنية التى ينشأ فيها الخلق الفنى ، والذى أرسى نظريات جديده عن طبيعة النشاط الإبداعى .

لكن أخطر النظريات على الأدب هى النظرية الماركسية فى النقد . وقد بدأت بلومها البنائية ، لادعائها أن الأدب يخلو من أى اهتمامات بالمجتمع . كما هاجمت أنصار الشكل ؛ لأنهم يركزون على الشكل ، فى حين يركز الماركسيون على المضمون الاشتراكى للأدب . ثم راحت تنادى بأنه لابد أن تكون للأدب مهمة اجتماعية وسياسية (كما فعل أشهر ناقدى الماركسية ، الناقد المجرى لوكاش وأعضاء مدرسة فرانكفورت) . كذلك أدانوا من أسموهم بالمعزولين ثقافيا ، أو « مثقفى الصفوة » ممن لهم ميول أدبية كلاسيكية ، بسبب تقديرهم للأدب الإغريقى وأدب شكسبير . وكان لهذا الفصل(١٤) بين فئات المثقفين أسوأ الأثر على النقد والأدب ، بتثبيته لفكرة الواقعية الانحيازية التى تغفل عنصر الفن فى سبيل الانحياز أو الالتزام ، وتدعو إلى التشيع والتصارع .

كان أثر ذلك على النقد أن قضى على النقد الجمالى ، وانتشر النقد الذى يقوم على مناهج جديدة ، مثل التحليل النفسى أو الماركسى أو التركيب البنائى ، وكلها تركز على عوامل وأشياء خارج العمل الفنى والأدبى ، وتستخدمها لتبرير خصائص هذا العمل . وقد أفسد هذا الاتجاه النقد ، وأثار المعارك بين النقاد والكتاب ، وأشاع الصراعات بين المذاهب المختلفة ، فكانت ضآلة حجم النقد الجيد .

أما أثر هذه المغالاة فى المذاهب النقدية على الأدب فقد كان إحداث بلبلة فكرية حيرت المبدع الذى كان يريد أن يستقر فكريا . وتلاشى بسبب هذا التصارع الفكرى الفن الأصيل . وانتشرت تسميات عدة ومبهمة للأدب ، مثل « الأدب الأسود » ، « والشعر المهموس » . وتعددت أنواع الرواية بتعدد المذاهب ، فكانت علمية وفلسفية وسياسية وواقعية اجتماعية . ومن هنا استنفد الأديب جهده فى محاولات عقيمة للإلمام بحركة الإبداع المتنافر ، وفى متاهات التعرف على المذاهب النقدية . وكان رد الفعل لديه إما التمرد أو التشتت الذهنى . وانصرف الأدب نتيجة لهذا التشتت والفراغ الروحى من أدب الفكرة الجادة إلى أدب الإثارة ، فنشأت أنواع من الرواية البوليسية ، مثل روايات العنف والرعب والرواية التاريخية التى تهدف إلى الإثارة فقط . ولم يترك هذا التخبط وهذه المغالاة للأديب سوى الانغماس فى التشاؤم ، مثلما ظهر فى كتابات كافكا وجويس وبيكيت ويونسكو ولورانس وإدوارد ألبى .

بعد هذه الإشارة إلى الخلفية الحضارية والثقافية التى أثرت فى الأدب الغربى الحديث ، وشكلت وجدان الأديب العصرى ، يمكن تصور مناخ « الحداثة » الذى يفرض نفسه على المبدع الآن ، ويمكن أيضا تخيل المشكلات التى تحيط بالأدب فى مثل هذا المناخ . وكما أن هناك مشكلات قد تكون مشتركة بين أدباء العالم جميعا ، فهناك بالتأكيد مشكلات خاصة بالأدب وبالأديب فى العالم العربى ، الذى يعيش أزمات العصر بعامة ، ويعانى من واقعه الخاص فى وطنه العربى كله .

وأول المشكلات العامة التى يواجهها الأديب فى العصر الحديث هذا الانفجار الهائل فى المعلومات والمعارف والعلوم وتطورها السريع ، الذى أصبح يشكل عبئا على إدراك الأديب ؛ إذ يسعى الفنان دائما إلى أن يدرس كل الظواهر حوله ، وأن تكون حساسيته هى حساسية العصر ، وتكون موضوعاته وأسلوبه ملائمة لروح عصره . ومن بين هذا التنوع فى المعرفة أيضا هناك صعوبة البحث عن موضوع أدبى يشد انتباه القارىء ، ويضيف إلى تجربته .

ولقد أثرت كذلك على الأديب سرعة إيقاع الحياة فى مجالات أخرى غير العلوم والمعلومات ؛ فهذا الإيقاع السريع لا يسمح بالتأنى أو بالتعمق ، استيعابا أو خلقا . فالمبدع ليس مطالبا بالعلم بما حوله فقط ، لكنه لابد أن يهضم ما يشاهد ، وأن يتعمق الظواهر ليستوعبها ذهنه الخلاق . وطابع الحياة الحديثة لا يسمح بذلك ؛ فأثر هذا الطابع على نتاج الأدب الذى اتسم بالقلق والتوتر والمعاناة . ويفصح البعض عن أسباب أخرى لهذا التوتر ، فيقال إنه قهر العلم الحديث ، وضياع الإنسان أمام الآلة ، وتهديد الحرب النووية ، وصراع القوى الكبرى ، وسيادة روح العنف والظلم ، وكلها أمور تؤرق أصحاب الوجدان المرهف من الكتاب والأدباء .

أما الاتجاه إلى الفردية فى التفكير الحديث فقد أدى إلى تفكك الارتباط فى التعبير والخلق بين الفرد والآخرين ، فضاع الاتصال بين المبدع والمتلقى . وربما يكون اللجوء إلى غرابة التجربة الأدبية وطرافتها يسلكه الأديب لجذب اهتمام المتلقى ، لتبدو تجربته متميزة . لكن الأديب أيضا يخشى أن تؤدى الطرافة إلى النفور . وهذا ما يجعل التوتر بين الخصوصية والعمومية (حتى يمكن للقارىء أن يشارك فى التجربة) قائما بصفة دائمة . وبهذا أصبحت محنة الكاتب العصرى هى رفضه للمألوف من الأفكار والتجارب ، وعجزه أحيانا عن بلورة أفكاره ، والبحث عن تجارب تحل محلها . وأحياناً ما يخفق الكاتب ، بعد أن يلجأ إلى تجارب ذاتية جديدة فى هضم هذه التجارب والتعبير عنها ، ومن ثم يعجز عن توصيلها إلى القارىء ، وتكون المشكلة هنا هى كيفية العثور على أشكال أدبية يمكنها استيعاب تعقيدات التجربة الذاتية الفردية ، ويكون لها أيضا مغزى إنسانى عام . ولكن من المؤكد أن لجوء الأديب إلى تجارب ذاتية غريبة يقطع الصلة بينه وبين قرائه ، أو يغير - على أفضل الاحتمالات - العلاقة التقليدية بين المبدع والملتقى ؛ لأن القارىء يرغب فى التجربة المألوفة التى يفهمها ويستطيع الحكم عليها . والاتجاه إلى التعبير عن الذات فقط هو انغلاق للأديب وفناء لقيمة الأدب .

ومن نفس منطلق الإثارة وشد الانتباه قد يلجأ الأديب إلى ابتكار أسلوب ينفرد بالتعبير من خلاله ، فتكون محاولة العبث بالشكل الفنى التقليدى . ولقد أطلقت أسماء عدة على هذه التجارب الأدبية ؛ ففى مجال الرواية عرفت باسم الرواية التجريبية ، أو رواية الشكل ، التى لا تلتزم بأية قواعد أو قوانين مألوفة ، والتى تفقد قيمتها عند القارىء بسبب الإغراب . ونستطيع أن نستشف أن إحدى مشكلات الأدب على هذا النحو هى التعرض للزوال إذا ما اتجه الكاتب إلى رفض الموضوعات أو الأساليب التقليدية .

لكن الجانب الآخر من الصورة ، أو التعبير بالأساليب التقليدية ، لا يخلو من مشكلات . فالتعبير الواقعى لا يخلو من الرتابة ، وقد يبعث على الملل . وهو يفرض قيودا عدة على الأديب حين يأخذ بأن الفن تصوير واقعى للحياة أو المجتمع ، على نحو يحدد دوره ، ويضيق مجال اختياره للموضوع . ومن حيث الأسلوب ، يعانى المبدع من رتابة الأسلوب الواقعى ، كما يخشى أن يعمد المتلقى إلى قياس التجربة الأدبية على الواقع ؛ إذ يغرى الأدب الواقعى بمطابقة محتوى العمل الفنى على ما فى الحياة ، وتقييمه تبعا لذلك . وهذا يجد من خيال الأديب ، عندما يكون خوفه من مقابلة عمله بالواقع قيدا عليه .

ويرى البعض أن أكبر مشكلات الحداثة هى أن الأديب يحيا فى عصر وسائل الإعلام المتعددة ، كالإذاعة المسموعة والمرئية بجميع أنواعها ، فى مواجهة الكتاب الأدبى . فمن حيث الخلق ، تطغى هذه الأدوات والمؤسسات على وقت المبدع ؛ ومن حيث التلقى تصرف القارىء عن الكتاب تماما ، وقد لا يقوى الأديب على منافسة هذه الأجهزة فى المجتمعات الغربية ، إلا أن طغيانها فى المجتمعات المتطورة يعد طغيانا شاملا . فهى مصادر إلحاح دائم على حواس المتلقى ؛ وهى مصادر ميسرة وسهلة للتسلية والمعرفة . وقد يعلل هذا نزوع المتلقى الآن إلى الأدب الخفيف أو المبسط . وتبرز مشكلة الأديب عندئذ إذا اتجه إلى إنتاج عمل أدبى عميق .

وكما أثرت هذه الأجهزة فى الأدب ، أثرت كذلك فى المجتمع والأسرة ، فجعلت دور الأسرة التربوى والتعليمى يتراجع ، لتحل تلك الأجهز محله . ولذا فإن المفاهيم الجديدة التى بثتها فى المجتمع قد أدت إلى تغير فى العلاقات الاجتماعية والأسرية : كعلاقة الزوج بالزوجة والآباء بالأبناء . . الخ . ويتبع هذا التغير فى العلاقات الإنسانية والعائلية تغير فى السلوكيات والقيم الاجتماعية والدينية ، وفى الأخلاق بوجه عام ، وهذا التغير يستحث الأديب دائما على أن يرصد هذه العلاقات والتغيرات ليتفاعل معها ويحسن التعبير عنها .

وكما أسلفت فإن الأدب فى المنطقة العربية يواجه مشكلات من نوع خاص . وإذا كان بعضها ليس له صلة مباشرة بالحداثة فإنه قائم . وأولى هذه المشكلات تفشى الأمية فى معظم المجتمعات العربية ، وشعور الأديب بأن قطاعات عريضة فى مجتمعه لا تهتم بما يكتب أو لا تدرى عنه شيئا . وربما كان قارئوه من الخاصة لهم مشاغلهم أيضا فى غمار ظروف الحياة الحديثة ، فيتقلص بذلك الجمهور القارىء تماما ، ولذا يشعر الأديب بالإحباط والعزلة .

وتتصف بعض المجتمعات العربية كذلك بعدم الاستقرار الاجتماعى ، الذى يعزى إلى احتكاكها على مستوى الأفراد وعلى مستوى الدولة بعالم الغرب . وتتصف بعضها أيضاً بالتغير السياسى لسبب أو آخر . ولا يعطى هذا التغير المستمر على المستويين الاجتماعى والسياسى فرصة للأديب للمعايشة والفهم لكثير من الأحداث . فعندما تنقضى ظروف قديمة تذهب رغبة

الكاتب فى أن يكتب عنها . وقد يسبب التغير الدائم خللا بداخل الأديب فى التوازن بين الانفعال والتعبير ، فتفتر طاقة الخلق لديه ، لعجزه عن ملاحقة الأحداث والتأثر الكافى بها ، والتعبير عنها . ويحكى نجيب محفوظ عما أسماه « التوقف الثالث » فى حياته الأدبية (وهو يشير بذلك إلى مرحلة من الفتور فى الخلق) ، فيقول إنه حينما ذهب المجتمع القديم - مجتمع ما قبل الثورة - ذهبت معه كل رغبة فى نفسه لنقده والكتابة عنه . ثم يستطرد : « وظننت أننى انتهيت أدبياً ، ولم يعد لدى ما أقوله أو أكتبه ، وأعلنت ذلك ، وكنت مخلصا فيه ، ولم يكن الأمر دعاية كما ظن البعض . . وظللت على هذه الحال من سنة ١٩٥٢ حتى سنة ١٩٥٧ لم أكتب كلمة واحدة »(١٥) . وهكذا يقتل التغيير الحافز على الكتابة إذا ما حقق آمال الأديب ومطالبه كما فى الثورة ، وإذا ما عجز هو عن فهم التغيير وإدراك كنهه .

وكان من آثار احتكاكنا بالغرب أيضاً حيرتنا بين الأصيل والمستحدث . ففى مصر مثلا بدأت الدعوة إلى أدب وطنى وقومى عند نماء الروح الوطنية بعد ثورة ١٩١٩ ؛ ولكننا لم نستطع الاستمرار والتعمق فى البحث عن أصالتنا وذاتنا ، بفعل معوقات خارجية ، حضارية وسياسية ، يسجلها التاريخ المصرى الحديث ولا حاجة الآن لتكرار ذكرها . استمرت هذه الدعوة طوال الثلاثينيات وجزء من الأربعينيات ، ونشرت بيانات فى الصحف تلح فى الدعوة(١٦) إلى أدب يفصح عن كياننا ، ويحلل شخصيتنا القومية ؛ إلا أننا شغلنا بعدئذ بقضايا سياسية أخرى ، فأهملنا تراثنا العربى ، واكتفينا بمراقبة نظريات الغرب النقدية والأدبية فى ذلك الحين ، وبمشاركة أهل الغرب تشتتهم وضياعهم - وهو أنأى ما يكون عن عقائدنا الإيمانية ، ونظرتنا الثابتة للكون وقضاياه . ولم نكتف بالمراقبة ، بل عانى بعضنا الحيرة والتخبط عندما صدمته التيارات الغربية التى بنيت على الإلحاد وعلى خواء الفكر وزيفه . ولعل الاستغراق فى التنظير عند بعض النقاد العرب نتج عن متابعة تيارات النظريات النقدية فى الغرب ومحاولة الإلمام بها .

ومع انحياز بعض النظم السياسية فى الوطن العربى إلى الفكر الشيوعى ، جاءت نظريات توظيف الأدب والربط بينه وبين السياسة بكل قيوده ومشكلاته ، فأفسدت فكرة التزام الأدب بالدعوة للمجتمع الاشتراكى الجديد الحياة الأدبية بحيث أصبحت تمس كيان الأديب وعمله ، والقيم التى يدافع عنها ؛ لأنها قيدت مواضيع الأديب ورؤيته . كان ذلك بدعوى الحاجة إلى أسلوب الواقعية الموجهة ، التى ترى تكليف الأديب بواجبات إعلامية لإيجاد التغيير الاجتماعى المنشود . وتجاوزت هذه النظم فرض أسلوب إبداعى على الأديب إلى توصيف نوعية متلقى الأدب ، فطالبت بأن يكون الأدب موجها إلى فئات معينة . ثم كان التدرج القاتل الذى ضيع مفهوم مهنة الأدب وقضى على قيمته فى هذه المجتمعات . أولا كان خداع الأديب بإقناعه بأنه القيادة الفكرية التى توكل إليها مهام التوجيه الفكرى لحماية المكاسب الاشتراكية ، وخلق الوعى الشعبى . فإن لم يرضخ ، تكون الإدانة بأنه غير فعال فى مجتمعه ، لأنه يبتعد عن الجماهير ، وينزع إلى التأمل الفكرى ، وينشغل عن الواقع الاجتماعى . وبعد الإدانة يأتى العزل ، ونبذ الأديب وعزله يكون الغرض منه إبعاده عن القضايا الفكرية والفلسفية التى قد تخالف رأى الحكام والموجهين . ويتبع ذلك الادعاء بأن الفكر وحده لا فعالية له إلا إذا ارتبط بحركة الجماهير ، وبأن الشعب هو الأستاذ ، ولا ولاية للقلة من المثقفين عليه . وهذا الادعاء يقلل من شأن الفكر ومن قيمة المثقف . وبعد إساءة الظن بالمثقف وتحقير دوره ، يأتى دور الاضطهاد والتفرقة بين فئة الأدباء أنفسهم . وفى النهاية تعلن الحرب على الأديب (وهو بطبيعته يرفض القهر) ؛ وتتخذ الحرب فى بدايتها أسلوب الاستخفاف والإغفال ، وتنتهى بسلاح النقد المميت .

وقد أدركنا بعد حين أن النقد الذى نما فى ظل هذه البيئة الفكرية يمثل أقسى مشكلات الحداثة فى الأدب العربى ؛ فقد اختل أسلوب تقييم الأدب والأدباء بما راج من مفاهيم نقدية خاطئة . ولا يخفى علينا الخلط فى معايير الحكم على الأدب الذى ساد وتحكم ، فعلى سبيل المثال يمكن أن نتأمل ما شاع من تفضيل أديب على آخر بحكم نشأته الطبقية وليس بالحكم على إنتاجه الأدبى حكماً موضوعياً مجرداً ، فالأديب من الطبقة البرجوازية أدبه أقل صدقاً ، لأنه :

> لن يكون فى مثل صدق الفنان الذى تنجبه الطبقة العاملة . وربما يؤدى افتقار الأديب العامل إلى التعليم الكافى ، وقلة محصوله اللغوى ، وظروفه النفسية والاجتماعية القاسية . . ربما يؤدى ذلك إلى صعوبة تعبيره فى حيوية وسلاسة ؛ ولكن الأعمال التى يكتبها أدباء الطبقة العاملة أكثر صدقاً(١٧) .

وقياساً على ذلك انطمست معالم النقد الصحيح ، واندثرت معاييره السليمة ، وأطلقت التسميات على الأدباء تقييما لهم ، لا لنتاجهم الأدبي : فهم إما شعبى أو برجوازى أو منعزل أو تقدمى أو ثورى أو تقليدى . والأدب تعليمى أو مصقول أو إقطاعى أو « خشن » للعامة من الشعب . وضاع فى خضم هذه الترهات دور الأدب الحقيقى بما هو تعبير عن الحياة الإنسانية ، يكشف عن وجدان الإنسان وصراعات نفسه ومتناقضاتها . ونسى كثير من القائمين على النقد أن الأدب لا ينبغى أن تحكمه إلا العوامل الجمالية والأسلوبية . وشعر كثير من الأدباء المتقنين أن مكانتهم الاجتماعية والفكرية قد اهتزت فى مواجهة المد الناشىء عن الطبقات الجديدة وكتابها . ومن ثم تلخصت مشكلات الأدب فى قولبة الفكر ووأده ، وقتل الإبداع الجيد ، وتقييد الرؤ يا الفنية . أما الأديب فأصبح معرضاً للهجوم والنقد الجائر ، بعد أن خضع التقييم الفنى لمعايير خارج العمل الأدبى .

ولـو جاز أن نـرجع مشكلة ذيـوع الأدب الهـابط فى بعض المجتمعات العربية الحديثة إلى ظاهرة بعينها ، لأمكن القول بأن تحديد نوع المتلقى ، وفرض الفئة التى يوجه إليها الأدب على الكاتب ، قد ساعدا على قيام هذه المشكلة . فإعراض القارىء عن الأدب الجيد منشؤه « أقلبة » ذوقه على نوع من الأدب فرض عليه - إذا جاز هذا التعبير . وقد اهتدى أدباؤ نا الكبار إلى هذا الرأى قبل استفحال هذه المشكلة بسنوات ؛ فيقول محمود تيمور فى إحدى مقالاته :

> إذا راعنا أن الإنتاج الأدبى الفنى محدود الانتشار ، قليل الحظ من الرواج ، فمن الخطل أن نـرد ذلك إلى أن الجمهور زاهد فى الفن الرفيع ، علينا أن نتبين الحواجز التى تقام لذلك عمداً .
>
> ربما كان من الحواجز تقريب الإنتاج الأدبى غير الفنى من الجمهـور ، والهاؤه بـه ، وخداعـه عن غيـره ، والحيلولة بينه وبين ما يوقظ فيه كوامن السمو بذوقه إلى الرفيع من إنتاج الأدب الفنى[١٨] .

فإذا انتقلنا بهـذا إلى مشكلات الحداثـة التى تمس الأديب المصرى أكثر من غيره من الأدباء العرب ، فإننا نلاحظ أن طبيعة الحداثة فى حياة مجتمعنا ، التى غيرت العلاقات الإنسانية بحيث أصبح كل إنسان مسئولاً عن نفسه ، ومشغولاً بما يعنيه وما يريده هـو عن ما يـريده الآخـرون ، قد تـركت لدى بعض الأدبـاء النـاشئين الانـطباع بـأنهم يـواجهـون مستقبلهم بـلا مـناصـر ولا معين . وهم كما يرون ، يعانون من مشكلات النشر والنقد ونقص التوجيه أو غيابه ، وفى هذا شىء من الحقيقة . غير أن الوجه الآخر من الحقيقة يـوحى بأن قـانون العصـر هو قـانون العبقرية الفردية ؛ لأننا بحكم مناخ الحداثة أيضاً ، لم نعد نملك المؤسسات أو الأفراد أو القوة الاجتماعية الدافعة التى تساعـد الأديب أو تتبناه ، مثل نظام بلاط الملوك أو رعاية الأمراء . وقد ثبت فى فرنسا وأمريكا مثلا أن العبقرية الفردية تستطيع أن تفرض نفسها على دنيا الأدب ، حيث استطاع كتاب وكاتبات حديثـو السن ، وأصلاء فى الموهبة والجدية ، أن يكسبوا أرضا فى الساحة الأدبية عن جدارة .

أما المشكلة الثانيـة التى تؤرق الأديب المصرى فهى وجـود جمهور جديد أفرزته التحولات الطبقية السريعة ، وهـو جمهور يتجه إلى الفنون البسيطة بطبعه ، ولكن قدرته المادية وحجمه فى المجتمع يحتمان سرعة الارتقاء به وصقل ذوقه . وهذا أمر جدير بالعناية ، لإحداث الترقى الحضارى للدولة . إن الضمير الفنى للأديب يملى عليه أن يسارع بالأخذ بأيدى هذا الجمهور ، وإن لم يفعل فهو يتخلى عن واجبه نحو هذا القطاع من مجتمعه . وهو فى حيرة ؛ لأن الصلة بينه وبين هذا الجمهور منعدمـة . ولا يعنى هذا أن نعود لفكرة الأدب الموجه ، ولكنه تأكيد لمهمـة الفن ، وهى تهذيب وجدان القارىء والارتفاع بثقافته الفنية .

وتبقى نقطة مهمة ، تلقى مزيداً من الضوء على موقع الأديب المصرى من العصرية ، وحساسيته تجاه مناخ الحداثة . ففى مصر تنبه أصحاب المدرسة الحديثة فى الأدب فى العقد الثالث من هذا القرن إلى ضرورة الخروج بالأدب من دائرة التحفظ والسذاجة واللافن ، إلى مجال أرحب ، يتـلاءم مع « التـطور الحديث فى العالم المتحضر » كما جاء فى كتـاباتهم فى ذلـك الحين . ونـادوا بالتجديد لتتبلور شخصية الأدب المصرى الحديث . وواقع الأمر أن هذا الاتجاه كان صدى للعصرية كما عرفها العالم الغربى ، وفى الـزمن نفسه تقريباً ، إلا أنـه اتجاه سـار متأنيـا فى غير تعنت ولا شطط . وعندما ظهرت بوادر التمرد عـلى بعض القوانـين والقوالب النقدية الثابتة ، وأعلنها كثير من كتابنا (مثل طه حسين بنزوعه أحياناً إلى الذاتية ، وعـدم الاكتراث بـرأى القارىء أو النـاقد ، وفى بعض أعمـال صلاح عبـد الصبور المسـرحية ، وبعض آراء يحيى حقى النقدية) ، كان ذلك صدى مخففاً آخر من أصـداء المذهب العصـرى . وكان تمرداً محدوداً ، وفى نـطاق الضرورات الفنية التى لا تفسد العمل ، وليس لغـرض الهدم والتقويض . أما عندما تأثر مبـدعونـا بالجـدل العصرى حـول الشكل والمضمون ، فقد حدد الكثير منهم ما يراه مناسباً لأسلوبه فى الإبداع ، ولتوصيل رؤ يته الأدبيـة . ولم يضح منهم كـاتب بـالمضمون فى سبيـل المغالاة فى تحديث الشكل[١٩] ، حتى فى بعض الكتابات التى ساد الرأى بأنها تنتمى إلى مسرح العبث . وغلبت الإشادة بضرورة وجود الشكل الفنى ، وعدم انفصالـه عن المضمون ، مثلما يشهد بذلك رأى يحيى حقى فى توصيف الخلق الأدبى : « الأدب هو فن النحت بالكلمات » ، الذى عبر عنه فى رحاب جامعة المنيا . ولذا فإنى أستطيع القول بأن الأدب المصرى برغم تأثره بظروف العصر قد تمكن من الإبقاء على طابع خاص ومتميز يكاد يجمع بين النقيضين : وجود عناصر الحداثة وتطويعها ، مع الإبقاء على عناصـر أخرى أصيلة ، تنبـع من عقيدتنا ، وتضفى قيمـة على العمـل الأدبى . وهـذا مـا سوف يكشف عنـه تحليل عملين روائيـين من أحدث أعمـال أديبينـا الكبيرين نجيب محفوظ وثروت أباظة .

تبهـرنا روايـة أفراح القبة لنجيب محفوظ بـروعـة بنـائهـا الدرامى ، الذى يعتمد أساساً على تعدد الرواة . فهناك أربعة شخصيات محورية ، يتتابع سردها للأحداث ، وتتحرك جميعاً فى أبعاد الأحداث نفسها ، بحيث يمكن أن يتكرر حدث معين فى سرد كل منها . لكن تفاعـل هذه الشخصيات مع الأحـداث يختلف ، ورؤ يتهـا للحقيقة الـواحدة تتنـوع بتنوع ظـروفها ، واختلاف تكوينها النفسى ، ووجهات نـظرها . لكن الـرواية تستمر فى إطار بناء محكم تمام الإحكام ؛ لأن هناك خطا دراميا

واحداً يضيف كل سرد من الشخصيات الأربعة إليه شيئاً حتى يكتمل الشكل العام . وبذلك تكشف التشكيلات البنائية الواردة فى رواية كل شخصية ، بما ينشأ عنها من تفاعل ، عن الموضوع العام للرواية شيئاً فشيئا باطراد السرد ، مثلما تضيف الفرشاة للوحة الفنية ، ومثلما يكتمل التشكيل الموسيقى بعد تكرار الجمل الموسيقية نفسها . كذلك تجسد هذه التكوينات البنائية الصراع على المستويين الفردى والعام .

يمثل قطبى الصراع على المستوى الفردى شخصان يمثلان الشر والخير على التوالى : هما طارق رمضان وعباس كرم (الراوى الأول والراوى الأخير) . يبدأ طارق رمضان سرده بكلمة « الخريف » ، مشيرا إلى فصل التدريب على المسرحية الجديدة فى فرقة سرحان الهلالى . وتبدأ الرواية بحدث فى لحظة الحاضر ، هو جلسة قراءة المسرحية التى ألفها عدوه اللدود عباس كرم . وطارق رمضان ممثل فاشل بالفرقة ، وفاسق ، ولديه طاقة شر وحقد كبيرة تجعله « يحلم بتدمير العالم »[20] . وعلى الرغم من أنه من عائلة محترمة (أبوه من باشوات الجيش القديم ، وإخوته قنصل ومستشار ومهندس) إلا أنه مهمل فى عمله ، تحكمه هواجس الفشل ، فيتخيل أنه فى حرب مع الدنيا والناس .

ويتضح من وجهة نظره أن صراعه الأكبر مع مؤلف المسرحية ، غريمه الذى استطاع أن ينتزع منه عشيقته «تحية» ويتزوجها . ويتخلل السرد ارتداد زمنى إلى أحداث تمثل بؤرة الحقد والحزن والهزيمة فى ضمير طارق : لحظة هجرته « تحية » لتتزوج من عباس ، وجنازتها عندما ماتت بعد ذلك . وهناك شخصيات أخرى لها دور فى هذا الصراع ، مثل سالم العجرودى مخرج الفرقة ، والناقد فؤاد شلبى ، وإسماعيل ودرية نجما الفرقة ، وأحمد برجل ، عامل البوفيه ، وأم هانى ، خياطة الفرقة وزوجة طارق بعد أن هجرته تحية . وبعد أن ينتهى المخرج من تلاوة المسرحية موزعاً الأدوار عليهم ، يكتشف طارق أنها تسجيل لحياة عباس بكل أحداثها ؛ بها اعتراف المؤلف بأنه وشى بأمه وأبيه اللذين كانا يديران منزلهما للقمار ليدخلها السجن ، وبأنه قتل زوجته « تحية » وابنه . ويعتقد طارق « أنه مجرم لا مؤلف » ، ويصر على كشفه والإبلاغ عن جرائمه ، فى حين يرى الجميع أن طارق حاقد ومجنون ، ولا يملك أن يقيم الدليل على صدق هذا الاتهام ، وليس له الحق فى أن يقابل أحداث المسرحية بما جرى فى واقع الحياة . ويصارحه المدير بأن مشكلته هى أن « الحقد يعمى بصيرتك » .

من هنا تتولد فكرة رئيسيه فى الرواية ، وهى فكرة المقابلة بين المسرحية والواقع ، وتتضمن تساؤلا حائراً عن حقيقة عباس : هل هو قاتل وملوث حقا ، أم أنه نقى وبرىء مما يتخيله طارق ؟ ويتنوع أسلوب السرد ، فينتقل من الحاضر إلى الارتداد الزمنى ، ومن النجوى الداخلية إلى الحوار الخارجى ، ليعرض أسباب الصراع وأبعاده بين طارق والمؤلف . وتختص لحظات السرد فى الزمن الحاضر بمحاولات طارق للبحث عن المؤلف الذى اختفى بعد كتابة المسرحية . تمثل هذه المحاولات خط الأحداث الرئيسى ، وتتوازى مع هذا الخط الفكرة الأساسية عن مدى تطابق المسرحية مع ما حدث فى واقع الحياة . ومع تطور الحدث تتطور هذه الفكرة لتسلمنا إلى « تيمة » أقوى ، هى « أين الحقيقة حول مصير المؤلف » ؛ هل انتحر حقا كما كتب فى مسرحيته ، أم أنه مازال حيا ؟ وإن كان لم « يقتل » نفسه فأين يختفى ؟ وكلها تساؤلات تتردد على لسان شخصيات الرواية .

وتنتهى الاستعدادات ، ويأتى يوم عرض المسرحية ، فتحقق نجاحاً كبيراً . يسرد طارق أحداث «ليلة الافتتاح» وهو غاضب من نجاح غريمه : « فالجمهور غارق فى الصمت أو منفجر فى التصفيق »، «والمؤلف المجرم الجبان غائب» (ص ٣٢) . ثم يجاهر باتهام عباس « بالخيانة والقتل » ، لكن درية تسارع بالدفاع عنه . وفى حوارهما عن عباس ينتقلان فجأة إلى إشارة مباشرة إلى واقع المجتمع المصرى فى سنوات اللاحرب واللاسلم بعد انتصار ١٩٧٣ :

درية :

– لم يقتل ولم ينتحر .
– لن ينتحر ولكنه سيشنق . .

رجعت تقول :

– كان يجب أن يقودنا النصر إلى حياة أيسر .

فقلت بسخرية :

– لا يحيا حياة يسيرة إلا المنحرفون ، لقد بات البلد ماخوراً كبيراً ، لم كبست الشرطة بيت كرم يونس وهو يمارس الحياة كما تمارسها الدولة ؟ (ص ٣١) .

لكنه يتأكد بعد ذلك أن المضمون الاجتماعى لا يطغى على الشكل الفنى ، ولا يفقد الرواية عمقها ، بحيث تقتصر على العرض المسطح لقضية اجتماعية ؛ إذ إنها تظل تحتفظ بقيمتها الإنسانية بوصفها استكشافاً عميقا لمساحات الخير والشر داخل نفس الإنسان . بل تزداد بعدئذ الرواية عمقا ؛ لأن الأحداث يمكن تفسيرها على مستويين ، ولأن «المسرحية» تصبح إشارة رمزية مباشرة لهذا الفساد العام على المستوى الاجتماعى . ثم تكتسب بعض الكلمات بالتكرار معانى إيحائية ، فتصير لها صفة «الليتموتيف» Leitmotif ، مثل كلمات «المؤلف» ، و «الانتحار» ، و «المسرحية» ، و «الجمهور» ، و «المدير» .

وباطراد السرد ندرك حقيقة «المدير» ؛ فسرحان الهلالى هو أصل كل الفساد كما يقر الجميع ؛ أنشأ «الفرقة» حبا فى النساء والسلطة ، ولطخ اسم كل ممثلاتها ، وهو يكره المثاليين : «لا يوجد من هو أقسى من المثاليين» (ص ٧) ، ولا يؤمن بأى شىء حتى بوجود الله :

طارق - أحيانا يخيل إلى أن الله موجود .

سرحان - طارق يا بن رمضان . . حتى للجنون حدود . (ص ٣٦) .

يستمر بحث طارق عن «المؤلف» فيذهب إلى بيت أمه وأبيه (كرم يونس وحليمة الكبش) ، ثم يذهب إلى بيت عباس . يسأل المدير والناقد عنه ، لكنه يفشل فى العثور عليه . وينقل الشك فى وجوده حيا التساؤل عن «ما هى الحقيقة ؟» ، و «أين يختفى ؟» إلى تساؤل يحمل قلقا أكبر وهو «ما المصير ؟» . غير أن البناء الهندسى البارع للرواية ، والنسيج الموحى من الأفكار المهيمنة المتكررة ، والتداخل العضوى بين التلميحات عن هموم الفرد وهموم المجتمع (فى مقاطع النجوى الداخلية) - كل هذا يفصح عن أن التساؤل عن «المصير» يقصد به المصير العام - مصير البلد كلها . فمثلا تبدأ الرواية بإشارة طارق إلى أن المسرحية «ليست مسرحية . هى الحقيقة . نحن أشخاصها الحقيقيون» . (ص ٨) ثم يتكرر التداخل بين المستوى الفردى والعام فى طرح الهموم :

> عند ناصية شارع الجيش التفت صوب العمارة ثم ملت نحو العتبة . بمرور الأعوام ، الشارع يضيق ويجن ويصاب بالجدرى . تلك جزاءك يا تحية . من الإنصاف أن يقتلك من هجرتنى من أجله . سيستفحل الزحام حتى يأكل الناس بعضهم بعضا . (ص ١٥)

ويصف طارق عودته إلى منزله بعد العرض ليلة الافتتاح مع الناقد فيقول :

> غادرنا السيارة أمام الحارة بالقلعة . منعه من الدخول طفح المجارى . سرنا على طوار متآكل ، ونشوتنا تخمد تحت وطأة الرائحة الكريهة . هل يتواصل النجاح ويتغير الحال ؟ هل أتحرر من هذه الحارة الكئيبة ، وهذه المرأة الخمسينية التى تزن مائة كيلو؟ (ص ٣٥) .

ومع استمرار هذا النسيج من الهموم المتداخلة يؤكد تساؤل طارق «هل يتواصل النجاح ويتغير الحال ؟» نبرة القلق على المصير العام ، بخاصة أن الإشارة إلى «النجاح» المؤقت فى حرب أكتوبر طرحت بوصفها خلفية للرواية فى حوار بعض الشخصيات . ويبقى أن يفصح نجيب محفوظ - بعد انتهاء المقطع السردى الخاص بطارق - عن أن اسم المسرح الذى تمثل عليه هذه المسرحية هو «مسرح الغد» ، ليكتمل هذا المعنى عن القلق على المستقبل على المستوى العام . (ص ٤٧) .

ويبلغ هذا القلق ذروته عندما يسمع طارق أن عباسا كان يبيت فى بنسيون فى حلوان ، وأنه بعد أن غادره عثر فى حجرته على خطاب يعترف فيه بعزمه على الانتحار . وتنتهى عند هذه النقطة رواية طارق ؛ لكن «الانتحار» يبقى غير مؤكد ، ويدوم عنصر التشويق فى انتظار مقطع سردى آخر :

> طارق - هل عثر على جثته ؟
> سرحان - كلا . . لم يعثر له على أثر . .
> - هل ذكر أسبابا لانتحاره ؟
> - لا . .
> - هل اقتنعت بانتحاره ؟
> - لِمَ يختفى والنجاح يدعوه للظهور والعمل ؟ (ص ٣٩) .

يبدأ الراوى الثانى كرم يونس (والد المؤلف) سرده بنفس الكلمة التى بدأ بها طارق : «الخريف نذير فهل نتحمل برودة الشتاء ؟» . وتتكشف أعماق نفسه وهو يسخط على الحياة وعلى كل ما فيها ومن فيها ، حتى زوجته (حليمة) وابنه عباس . عمل ملقنا بالفرقة ، ثم فتح ناديا للقمار بمنزله ، فتم القبض عليه ، وقضى هو وحليمة سنوات بالسجن ، خرج بعدها ليبيع «التسالى» فى مقلة كانت مندرة ببيته العتيق الذى ورثه عن جده . وتخلط كلمات كرم من أولها بين حزنه الخاص والحزن العام :

> عمر ينقضى فى بيع الفول السودانى واللب والفشار . وهذه المرأة التى قضى على بها مثل السجن . لِمَ نُسْجَن فى بلد تستحق غالبيته السجن؟ قانون مجنون . . . ماذا سيفعل كل هؤلاء الصبية ؟ انتظر حتى تشهد هذه البيوت القديمة وهى تنفجر . التاريخ يحزن لتحوله إلى قمامه . (ص ٤٠) .

ويتبين لنا بعد أن يكشف كرم عن أعماق ذاته أن لكل راو من الرواة قضيته الخاصة ، وكرهه وألمه الخاص . وتنطوى نفس كل منهم على بؤرة ألم تطفو إلى سطح الشعور على فترات ، كتذكار أليم من الماضى .

يتذكر كرم من آن إلى آخر لحظة قبض البوليس عليه ، كما يتذكر طارق لحظة هجرته تحية . لكن نجيب محفوظ يؤكد اختلاف همومها الذاتية ، كى يزيد من التأكيد على اتحاد الهم العام عند الجميع . إننا نسمع كرم بمنطق طارق عما تفعله الحكومة : «كيف تزج الحكومة بنا فى السجن من أجل أفعال ترتكبها هى جهارا ؟ . ألا تدير هى بيوتا للقمار» (ص ٦٢) . كما يتضح أيضا أن العامل المشترك فى تفكير هذين الراويين هو الخوف مما يحمله غياب المؤلف من معنى . طارق يريده حيا لينتقم منه ، والأب قلق ؛ فهو لا يريد أن يفقد ابنه وإن كان الود بينهما مقطوعا .

وتقوى أمام هذه الخلفيه إحدى «التيمات» الأساسية فى الرواية - الشك فى حقيقة المؤلف : هل هو خائن وقاتل أم

برىء . يحكى كرم عن واقعه وردت فى رواية طارق - زيارة طارق لهما ليخبرهما بخيانة ابنهما بالإبلاغ عنها ، كما ورد فى أحداث المسرحية) . ويعاد تأمل هذه الواقعة من وجهة نظر الأبوين ، لتظهر أساسا قوة الشك حتى فى قلب أمه وأبيه :

حليمة :- لقد صدقت ما قاله الوغد .
كرم :- وأنت أيضا تصدقينه ؟
- يجب أن نسمعه .
- الحق أننى لا أصدق . (ص ٤٥) .

وتسير الأحداث فى هذا الجزء من الرواية فى نفس الخط الذى سارت فيه فى الجزء السابق ، فيقوم كرم أيضا برحلة للبحث عن المؤلف المختفى . وهى أيضا رحلة البحث عن الحقيقة . يذهب أولا لمقابلة سرحان الهلالى ، رمز الشر الذى أفسد الجميع ، ليواجهه بصرخته «أريد أن أعرف الحقيقة» (ص ٤٨) ، فيجد المدير سعيدا ، لأن «المسرحية» من وجهة نظره ناجحة ومربحة . أما كرم فيتعذب من ضياع الحقيقة :

- الحقيقة المسرحية عظيمة .
- وأنا معذب .
- لا تقلق على عباس ؛ إنه يبنى نفسه ، وسيظهر فى الوقت المناسب . (ص ٤٩) .

وهكذا يستمر التذبذب بين اليأس والأمل ، فى حين يزداد شعور كرم بالمرارة والظلم :

ما الفضيلة إلا شعار كاذب يتردد فى المسرح والجامع . كيف يزج بى فى السجن فى زمن الشقق المفروشة وملاهى الهرم ؟ .... أليس هو زمن المخدرات .. مثلى تماما أولئك الرجال ، ولكنه الحظ وحده . (ص ٥٠) .

ويزيد ألمه من «النفاق» حوله الإهانة التى لحقت به بسبب ما انزلق إليه من تدنيس بيته «القديم العتيق» بأن سمح بفتحه مكانا للعب القمار . تظل هذه الحادثة كابوسا يعذبه فى نجواه وجهره : «البيت القديم يتجدد على مبادىء جديدة .. ينفض عنه الغبار . تتأهب أوسع حجرة فيه لاستقبال القادمين من الجحيم . احترم هؤلاء العظام الذين يمارسون الحرية بلا نفاق ..» (ص ٥١) وهمه الذاتى كذلك مازال يعذبه : «وتذكرت صفعة المخبر على قفاى ، واللكمة التى أسالت الدم من أنفى . الكبسة مثل زلزال مدمر» . (ص ٦٦) .

ولكن همه الأكبر هو موت الحب بينه وبين حليمة ، التى يشير إليها دائما باسم مجرد هو «المرأة» . وهو يتمثل بالارتداد إلى الزمن الماضى علاقتهما فى بدايتها ، عندما غفر لها زلتها مع الهلالى يوم تزوجها . ويقتله الشك فيها ، لأنه يظن أنها خائنة ، بعد أن شاهد الهلالى يترك مائدة القمار ويتبعها إلى غرفتها . وهكذا يصبح الفساد داخل الأفراد انعكاسا للفساد خارجهم : «كل رجل وكل امرأه مثل الدولة . لذلك تتركم للمجارى والطوابير ، أو تجود عليكم بالخطب الرنانة» . (ص ٧٢) ويسيطر اليأس على الأبوين وبخاصة كرم ؛ إذ إن حليمة - على الأقل - تنتظر عودة عباس» . (ص ٦٠) وهذا هو أملها الباقى : «عندما يرجع عباس سأذهب معه . . . إنه ملاك ، وهو من صنع يدى أنا» . (ص ٦٦) وبرغم الكره والصمت الدائم بينهما ، يجمع الوالدان بأن واجبهما هو البحث عن هذا الإبن الغائب . وتحاول حليمة طرد اليأس من قلبها ، بالتشبث بالأمل : «قلبى يحدثنى بأن المؤلف سيظهر حتما» (ص ٧٣) . ويظل المعنى المهيمن لكلمة «المؤلف» يتكثف ويتفاعل مع باقى المعانى بالمسرحية ، حتى يفصح عنه الحوار بين سرحان الهلالى وفؤاد شلبى الناقد . يقول الناقد إن المسرحيه متشائمة ، فيرد الهلالى بسخرية :

- متشائمة ؟!
- ما كان ينبغى أن ينتحر بعد ما تعلق به أمل الجمهور .
- ليس انتحارا ، ولكنه مصير الجيل الجديد فى نضال الإنقاذ . (ص ٧٦) .

وبانتهاء هذا الجزء من الرواية يكون قد اتضح ما ترمز إليه كلمة «المؤلف» أو «الإبن» بوصفها أملا فى المستقبل أو الجيل القادم . وعلى مستوى الحدث الواقعى ينتهى هذا الجزء عند نفس النقطة التى انتهى إليها السرد فى الجزء الأول ، عندما يخبر عامل البوفيه كرم بأن هناك رسالة تركها عباس فى البنسيون تفيد بأنه يعتزم الانتحار .

أما حليمة فلا تبدأ السرد بكلمة «الخريف» مثلما فعل الراويان السابقان ، لكنها تستهل سردها بهذه العبارات التى تشع بعذوبة البعث ودفء المشاعر بين الإبن والأم : «أولد من جديد . من جوف السجن إلى سطح الأرض . ويهل على وجه عباس فاحتويه بين ذراعى» . (ص ٨٢) وعموما يحمل هذا الجزء من الرواية معه جوا أقل تشاؤما ، ونسمع فيه مقاطع من الحوار أكثر إشراقا ، ونرى مواقف لم ترد فى سرد الراويين السابقين ، وبخاصة هذا الحوار بين جيلين :

الأم : شدّ ما أسأنا إليك ، ليت الموت أراحك منا .
الإبن : ما يسيئنى إلا كلامك
الأم : (تبكى)
الإبن : الآن يطيب لنا الشكر . . . دعينا نفكر فى المستقبل . (ص ٨٢)

وتعانى حليمة آلاما تماثل ما يعانيه كرم : ذل «ليلة الكبسة» ، و «أيام السجن الحزينة» ، والظلم ؛ لأن «القانون لا يصول ولا يجول إلا مع المساكين» (ص ٨٥) . لكن إيمانها بعودة الخير

أقوى من إيمان كرم ؛ فى نجواها الداخلية تفخر بابنها ، وتسخر من عدم ثقة كرم فيه : «ها هو يستوى مؤلفا لا خرافة كما توهمت . طالما عددت مثاليته سفاهة ، ولكن الخير ينتصر ؛ يجرف تياره المتدفق زبد السفلة من أمثالك» (ص ٨٥) . ورأيها المتكرر والثابت فى ولدها أنه «ملاك» ؛ وهو أملها الوحيد فى النجاة ، تحلم بالهروب من بيتها المدنس لتعيش معه عندما يكبر . ويؤلمها أيضا تحول علاقتها بكرم من الحب إلى الكره ، لأنه فسد وأدمن المخدر ، «ولوث البيت القديم» . وبؤرة ألمها الدفينة ما وصمها به الهلالى ، وذلها عند انكشاف سرها ليلة زفافها . وهى أيضا تشعر أن جرحها الخاص يتوحد مع الجرح العام ؛ فتحدد بشفافيه مصدر الألم على المستويين : «ماذا أرجو من دنيا لا يعبد فيها الله» (ص ٩٧) . لكن أملها لا يموت برغم هذا الشقاء . وفى سير الأحداث المقرر كما فى الجزئين السابقين ، تندفع فى بحثها عن ابنها المفقود أكثر حماسة من كرم وطارق . تزور الناقد فى المقهى ، وتذهب إلى طارق وزوجته أم هانى فى بيتها ، وتذهب إلى سرحان فى مكتبه لتكشف له عن تعاستها ؛ إذ إنها ترى نفسها فى المسرحية «فى صورة لا علاقة لها بالواقع» (ص ٧٨) . ويكون رد الهلالى أنه لا ينبغى لها الخلط بين الحقيقة والمسرحية ؛ فالمسرحية تعجبه ، وهو مطمئن إلى «غفلة الجمهور» :

- المسرحية فن ، والفن خيال مهما استمد من الحقائق .
- ولكن ظنون الناس ؟
- الجمهور لن يرى شيئا من ذلك . (ص ٩٩)

ويعرف الهلالى أن حليمة مثالية مثل ابنها : «يالك من فتاة استثنائية فى هذا الزمن المغمور بالسفلة» (ص ١٠٠) . كما نتأكد نحن من روايتها بأنها شريفة لم تخن زوجها مثلما تصور ، لأنها صدت الهلالى وطردته من المنزل عندما دخل خلفها إلى غرفتها . ولهذا فإنها تصل إلى قمة عذابها بعدما تشاهد المسرحية ليلة الافتتاح ، وتعرف أن ابنها صورها فى المسرحية بصورة الخائنة : «إنك تجهل أمك أكثر مما يجهلها أبوك ، وتظلمها أكثر منه . . . كيف لم تعرف أمك يا عباس» (ص ١١٦) . وتدرك أن الظلم سمة البشر جميعا : «لن يدركنى حكم عادل إلا بين يدى الله» (ص ١١٤) . لكنها مازالت تتمسك بحلمها بعودة ابنها إليها : «عندما يعود سأذهب معه» (ص ١١٥) .

وتتكشف عظمة نغمة التفاؤ ل فى الرواية من العلاقة الطردية التى ترسمها بين اشتداد قسوة الواقع على حليمة وقوة الحلم الذى تلجأ إليه ؛ فكلما زادت قسوة الواقع قوى الحلم والأمل ، وأفصحت حليمة عن نقائها وجوهرها الخفى . لقد عاشت مع كرم الفاسد «حارسة لهذا الإبن ؛ فهو أملها الباقى ؛ ولذا فإنها تناجيه وهى تتعذب : «إنى امرأة شريفة وأم . . . إنى راهبة لاعاهرة يا بنى . . ليس لى أمل سواك ، فكيف تتصورنى فى تلك الصورة . . » (ص ١١٧) . ومن هنا نستشف معنى رمز الأم فى شخصية حليمة ؛ فهى الرمز التقليدى لمصر ، وبخاصة فيما توحى به هذه الكلمات الشاعرية : «من كان يتخيل تلك الحياة مصيرا لحليمة الجميلة الطاهرة ؟ لا يخفق قلبى الآن إلا بالسماحة والحب . فاقض يارب بما أنت قاض» (ص ١٢١) . لكن هذه النجوى التى تنم عن العذاب لا تلبث أن تتبعها عقيدة تفاؤلية تفصح عنها حليمة : «إن هذا العذاب لا يمكن أن يستمر إلى الأبد» . (ص ١٢١) .

وتنتظر حليمة قضاء الله فى شىء من الترقب والخوف . ثم تقرر أن تذهب بنفسها إلى المسرح فى حلقة جديدة من رحلة البحث عن الغائب . وتصادف فؤاد شلبى عند باب المسرح ، فيحكى لها الخبر المحزن بأن ابنها ترك رسالة بالبنسيون تفيد بأنه سوف ينتحر . وهى نفس الواقعة التى ينتهى عندها السرد دائما فى الأجزاء السابقة .

وتأتى رواية عباس كرم يونس (المؤلف) بعد ذلك مثل اللبنة الأخيره اللازمة لإتمام هذا البناء الروائى . كانت التنويعات السردية للشخصيات الثلاث قبله تجسد المناخ الفاسد من وجهات نظر مختلفة ، وتعيد أحيانا عرض الحادثة ذاتها بانفعال ورد فعل مختلفين ، فتزيد من تعميق الخط الدرامى ، ومن تفسير الأحداث . أما ما ننتظره من عباس فهو الإجابة عن التساؤ ل الرئيسى الممتد من أول الرواية ، الذى لم يجد إجابة بعدُ ، ضمانا لعنصر التشويق : «أين المؤلف ؟ وهل انتحر أم لا ؟» .

يحكى عباس عن ظروف حياته من وجهة نظره ، وعن وحدته فى «البيت القديم» ، وأهم ذكريات طفولته ، عندما كان يذهب مع والديه إلى المسرح فيرى الممثلين وهم يحفظون أدوارهم : «فتمتلىء (أذناى) بأناشيد الخير والمواعظ ، ونذر الشر والجحيم ، فأتلقى تربية لم تتح لى على يد والدى الغائبين عنى» . (ص ١٢٥) . فوالده «لا يكترث بالتربية بتاتا» ، على حين «قنعت (أمى) بوصية فريدة ترددها لى : كن ملاكا» (ص ١٢٦) . وتتطور الأحداث فى روايته التطور نفسه الذى عرفناه فى أجزاء سابقة ، لكن الخط الزمنى فى روايته يمضى مستقيما من الماضى إلى الحاضر بدون تأرجح بين الأزمنة المختلفة ، ليحكى عن تدهور «البيت العتيق» . ويتحدد مجال صراعه مع الآخرين بمقاومته لهذا التدهور ، فتكون رواية عباس هى قصة صراعه مع الشر على امتداد حياته . ثم يظهر أن اهتمامه بغزو الشر لبيته «القديم» يكثف المعانى الرمزية التى قد تقترن بهذا المكان ؛ فهو الشاهد على كل التحولات التى مست علاقة أمه بأبيه ، وشكلت حياته : «كان بيت الوحدة ، ولكنه كان بيت الوئام أيضا . . وقت ذاك كان أبى وأمى زوجين متوافقين» . (ص ١٢٨) .

ويبدأ صراع عباس مع الشر منذ طفولته المبكرة ؛ فهو بطبعه

مثالى ، « تشبعت (نفسه) بحب الفن والخير » . يقول : « وملت إلى نخبة قليلة عرفت بالمثالية البريئة ، حتى كونا من أنفسنا جمعية أخلاقية لمقاومة الألفاظ البذيئة . وكنا نردد الأناشيد ونصدقها ، ونؤمن بمصر الثورة الجديدة » (ص ١٢٩) . إنه ينتمى إلى الجيل الذى شب فى أحضان الثورة ، وآمن بمبادئها ، ثم قاوم التصدع المرير بعد الهزيمة : « فقد حلمنا بعالم مثالى جعلنا أنفسنا على رأس مواطنيه المثاليين . وحتى الهزيمة لم تزعزع أركاننا » (ص ١٢٩) . وتؤرقه فكرة اقتران الإنسان بالشر كما عرفها من رواية فاوست التى قرأها وهو طفل . وعندما يكلمه أبوه عن الشر بوصفه حقيقة واقعة فى الحياة ، تتدخل الأم لتقطع الحوار : « احتفظ بأفكارك لنفسك ؛ ألا ترى أنك تحدث ملاكا » (ص ١٢٩) . وتحميه أمه كذلك من تأثير طارق المدمر عندما يسكن معهم فى البيت نفسه :

الأم : - لا ترعب الأستاذ بكلامك يا طارق .
- على المؤلف أن يعرف كل شىء ، والشر خاصة ؛ فمن الشر ينبع المسرح . (ص ١٣١)

ويحارب عباس فى بيته الثراء المادى ، ويسعى إلى ثراء الروح ؛ لكن الأشرار حوله يسخرون من تلك الطبيعة فيه . يحلم طارق وكرم والده بالثراء الملوث من وراء القمار ، وعباس يقاوم وهو يحقر متع الحياة إذا جاءت من الحرام ، فيقول لهم : « كان أبو العلاء يعيش على العدس وحده » (ص ١٣٦) ، فيسخر منه أبوه ، لأنه « مريض بداء الفضيلة » . وعندما يحاوره الناقد يكشف عن فهمه الأصيل لمعنى الحياة والموت :

الناقد : ما هى الحياة فى نظرك ؟
عباس : هى معركة الروح ضد المادة
الناقد : والموت ، ما موقعه من هذه المعركة ؟
عباس : هو الانتصار النهائى للروح . (ص ١٤٠ - ١٤١)

ويعيش عباس حياته أسير كابوس يكابده وحلم يراوده . أما الكابوس فهو « التغير فى البيت العريق الذى يزحف بهدوء وحذر كالليل » (ص ١٣٤) . يؤلمه أن يرى « البيت القديم الذى تدهور فصار ماخورا » (ص ١٦٠) . وهو يعرف أن سبب كرهه الأسطورى لأبيه أنه « جعل من مأوانا العتيق بيت دعارة » (ص ١٣٩) . أما الحلم فيتخيله عباس فى منظر مسرحى ، « يبدأ بطرد طارق ، وينتهى بتوبة أبى على يدى » (ص ١٣٤) . وأحيانا يدفعه كرهه لأبيه الذى أتعس أمه (فعلاقة عباس بأمه هى أحد المحاور القوية فى روايته) إلى أن يحلم بمشهد آخر « يدور حول معركة بين (أبى) وطارق ، يقتل (أبى) طارق رمضان ثم يُقبض عليه » . . « ويعود الطهر إلى البيت القديم » (ص ١٣٥) . ومأساة عباس أنه يعرف أن حزنه وحلمه لن يفيد ، وأنه لا يملك إلا الحلم : « إنى أدمن الحلم كما يدمن أبى الأفيون » (ص ١٣٦) ، فيعذبه عجزه : « أنا ضعيف ما دمت لا أجد ما أفعله إلا أن أذرف الدمع الغزير » ، ويصيبه الإحباط والخزى : « لم يعد طعم للحياة . . . لازمنى شعور بالمرارة ، واستقر بأعماقى حزن مقيم » (ص ١٣٩) . ووسط هذا العالم المزيف يؤمن عباس بحقيقة واحدة ، وهى نقاؤه هو وأمه ؛ فالناس جميعا « يقفون صفا واحدا فى جانب الشر . . . . . لاشىء حقيقى إلا الكذب . إذا جاء الطوفان فلن يستحق السفينة إلا أمى وأنا » (ص ١٤٢) .

لكن هذا الإيمان الذى تتعلق به روحه يتزعزع وينهار تماما . « ليلة النار التى أهلكت آخر نبتة خضراء » (ص ١٤٤) ؛ ليلة رأى الهلالى يترك مائدة القمار ويتوجه إلى غرفة أمه ، ولم يره وهو يخرج من المنزل بعد أن طردته حليمة . وتحاول الأم أن تتعرف سر يأسه فيثور عليها . « لا يطهر هذا البيت إلا حرقه » (ص ١٤٧) . دمر ذلك الإحساس بخيانة أمه نفسه ، إلا أن قلبه « متشبث بالبراءة . ويقرر أن يحارب طارق رمز الشر ، بأن ينتزع منه تحية . ويبدو زواجه من تحية كما لو كان خروجا من محنته الخاصة إلى المحنة العامة ؛ لأنه يعرف أن من لوثها هو الذى لوث أمه : « كل امرأة فى المسرح بدأت من سرحان الهلالى » (ص ١٢١) . وهكذا يوسع دائرة قتاله مع الشر : « أضمرت حربا لا هوادة فيها على كل أنواع العبودية التى يتعرض لها الناس » (ص ١٦٠) . ويقرر أن يحارب من خلال فنه ، لأن الفن هو « البديل عن العمل الذى يطمح إليه المثالى العاجز » (١٦٣) . لكنه يترك الفن عندما تمرض تحية ، ويقرر العمل كاتبا على الآلة الكاتبة ، لينقذها هى وابنه « طاهر » ، وهو يتمزق بين معركة الحياة ونزوعه الفطرى إلى الفن .

وتفشل محاولته لإنقاذ حياة تحية وطاهر ، ويعتبر موتها تعبيرا عن موت الحلم المؤقت ، أو فشل المحاولة العملية الأولى . وبعد موات الحلم يريد أن ينساه ، أو يعيد المحاولة من جديد : « أريد أن أنسى الحلم ولو بمضاعفة الحزن » (ص ١٦٩) . ويقرر المحاولة هذه المرة بالفن . سيكتب مسرحية عن قصة الشر فى بيته . ويكتب عباس المسرحية وهو مدرك لكل الحقائق ؛ ما عدا ظنه فى حقيقة الأم ، لأنه يجهل « جوهرها » ، ويشك فى خيانتها :

ليكن البيت القديم هو المكان . لكن الماخور هو المصير . ليكن الناس هم الناس ، ولكن الجوهر سيكون الحلم لا الواقع . أيهما أقوى ؟ هو الحلم بلا شك . (ص ١٦٩)

وهو بهذا يرى الخلاص فيما سيكشف عنه الحلم ، هذا الجوهر الذى لا يعلم بأمره أحد ، وهو الآن يرتاح لأنه سيخدع الناس

بمسرحيته ، ويتركهم فى حيرتهم ، حتى تعلن الحقيقة عن نفسها : « سيعتقد هو (سرحان) وغيره أننى أعترف بالواقع السطحى ، لا الحلم الجوهرى » (ص ١٧٠) .

هنا يحين وقت الإضافة التى ينتظرها القارىء من أول الرواية : ماذا فعل عباس بعد أن سلم المسرحية واختفى ؟ يحكى لنا عن لحظة يأس شديد انتابته ، حيث « الجفاف مستفحل ، حتى (صرت) جسدا بلا روح » (ص ١٧٦) . كتب رسالة الانتحار فى هذه اللحظة ، وغادر البنسيون إلى الحديقة اليابانية ، حيث غلبه الإرهاق فنام . واستيقظ بعد فترة لا يدرى كم هى فى عمر الزمن ، ليجد نفسه وكأنه بعث من جديد :

لعلى نمت ساعة أو أكثر . قمت فى خفة غير متوقعة . وجدتنى فى حال جديدة من النشاط . تخلص رأسى من الحرارة وقلبى من الثقل . ما أعجب ذلك ! انقشعت الكآبة وتلاشى التشاؤم . إنى الآن إنسان آخر . متى ولد ؟ كيف ولد ؟ لماذا ولد ؟ . . . . . لقد نمت عصرا كاملا واستيقظت فى عصر جديد . . ألهتنى الفرحة عن التشبث بالذكريات فتلاشت أشياء لا تقدر بثمن . لكننى قمت برحلة طويلة وناجحة ؛ وإلا فمن أين وكيف جاء البعث ؟

يصف عباس ما حدث له بأنه « بعث » جديد ، لكنه يتذكر فجأة الرسالة التى سطرها ، ويدرك أنه قد فات أوان استردادها ، ولكنه لا يهتم حتى باستردادها ، ولا بأى شىء آخر لن يهتم مثلا بأنه « مفلس ومطارد وذو حزن » ؛ لأن كل « ما يهم فى هذه اللحظة » (هو) الإمعان فى السير » ، وكل ما يحسه « هو أن إرادته تنطلق بالبهجة المتحدية » (ص ١٧٨) . وبهذا يترك نجيب محفوظ نهاية الرواية مفتوحة . وعلينا أن نتصور ما يمكن أن يحدث بعد استعادة البطل لروحه وإرادته .

***

وتبدأ رواية ثروت أباظة أحلام فى الظهيرة (٢١) بداية تقليدية ؛ فهى رواية واقعية ، طريقة السرد فيها بأسلوب الراوى شامل العلم ، الذى يسرد الأحداث فى الزمن الماضى . لكن هذه البداية التقليدية تخفى عنصرين مهمين فى بناء الرواية ، هما عنصرا الزمان والأسطورة . فأول كلمة فى الرواية إشارة إلى الزمان : « حين كان الزمان مثل الموسيقى الحالمة الهادئة ، وكان الناس فيه أنغاما ساجية حالمة » (الحلقة ١) . وعنصر الزمان خلفية مناسبة للرواية ، لأنها مثل رواية الأجيال تحكى قصة ثلاثة أجيال متعاقبة : الجد الصالح وهدان ، الذى ينجب ابنا فاسدا-سباعى-ثم الحفيد الطيب صلاح ، الذى يعيد الحق إلى نصابه . أما عنصر الأسطورة فينشأ عن الحادث الذى يستهل به الكاتب روايته . إنه يحكى بشىء من الإسهاب عن حادث يستغرق فصلين من أول الرواية . وقد يشعر ذلك القارىء بالحيرة ؛ إذ لماذا يسرد الكاتب واقعة إصابة وهدان بأسلحة النورج التى تبتر ذراعه ، ومواساة نبوية له بكل هذه الاستفاضة ؟ . غير أن القراءة المتفحصة للرواية تشى بأن قصة نبوية ليست سوى صدى لأسطورة إيزيس الكامنة فى وجدان كل مصرى ؛ فهى عندما تشهد جسد حبيبها يتمزق تحت أسلحة النورج :

تصرخ بأعلى صوت لها ، فيدوى صراخها ، فيملأ أنحاء القرية ، وتجرى إلى وهدان الذى فقد وعيه ، فتبعده ، عن النورج ، وتعمد إلى خمارها وتسد به نوافير الدماء المندفعة من الذراع ، وتحتضن الفتى فى لوعة وتصرخ ، لا يعنيها أن يراها الناس . . . . . . (الحلقة ١)

وهى بعد ذلك تلملم أشتات نفسه ، وتعيد إلى روحه الإيمان بأن طاقة الحب لديها أقوى مما أصابه . وبهذا الاستهلال تصبح الأسطورة هى الخلفية الدائمة لكل أحداث الرواية . وتستمر إلى جانب ذلك الإشارة المتكررة إلى الزمن بأنه الصلة التى تربط القديم بالجديد ، وترسم مصير الشخصيات بمرور السنين .

وكما تجسد قصة نبوية أسطورة الخير والحب والبعث ، فإن نفس وهدان تمثل قوة الحب التى لا تقهر « فكانت نفسه لا تعرف إلا شفافية الحب » ، وعمله كله تجسيد للخير والعطاء والجدية . استطاع وهدان الذى كانت حياته الجادة الحازمة كلها عمل (حلقة ١) ، أن يجعل فدادينه الأربعة التى ورثها عن أبيه أربعين . ومع كل هذه الأرض التى اشتراها « لم يعرف أحد عنه بخلا ، ولا هو قصر فى الإنفاق على بيته » (حلقة ٢) ، بل كان يعرف بشهامته ومروءته . فهو مثلا يمد يد المساعدة إلى سليمان النواوى فى ضائقته المالية ، ويرفض أن يستغلها لينقض على أرضه ؛ فوهدان « إنسان يعف أن يكون أخاه فريسته » ، ولا يرضيه أن يشترى أرضه أو يبخس ثمنها مثلما فعل الآخرون ؛ فهو « يعف عن هذا فى زمن الغدر والانتهازية . غير أن « الزمان » لا يضيع المعروف ؛ فإذا بسليمان يتاجر فى أموال وهدان بعد أن انفرجت أزمته ، ويشترى بنقود التجارة عشرة أفدنة يعطيه إياها ؛ فالخير والحب والرحمة دائما تثمر أروع الثمار .

لكن ما يؤلم وهدان « أن ابنه سباعى على غير خلقه » ، وأنه لا يعرف إلا أن ينتهز إنسان ضائقة أخيه ، « ولا يعفو عند المقدرة ، ولا يتعالى عن خلق الذئاب » . لقد عارض أباه وأصر على أن يستغل سليمان عند حاجته ، ثم أذل نفسه وقبل يده عندما جاء يخبر وهدان بأنه اشترى له عشرة فدادين بماله . يفزع وهدان مما جبل عليه ابنه البكر ؛ ويقول لنبوية « أخاف عليكم منه بعدى » . ويشب سباعى - « الذى ترك دراسته وهو بعد

طفل فى العاشرة » - يسعى لملذاته ، ولا يعوقه عن تحقيقها عائق . إنه يعمل على توثيق علاقاته مع ابن عز الدين بك الخولى ، عضو مجلس الشعب الذى يؤوى فى ظله عصابة أبو سريع ، الذين يستأجرهم لإرهاب وقتل من يعصون أمره وقتلهم .

وهكذا يخرج الكاتب من دائرة الفساد على المستوى الفردى إلى الفساد العام ، فيشير إلى ظروف قرية « الصالحة » التى يتماون فيها الأشقياء مع أصحاب النفوذ والجاه . وتحكى الرواية عن فترة التحولات الاجتماعية التى تلت الثورة ، وعن ظروف القرية المصرية فى ذلك الحين . كذلك تصور بعض مظاهر الحياة العامة : من استغلال نفوذ ، وانتقال الأفراد من حزب إلى حزب جريا وراء المصلحة الخاصة (الحلقة ٣) . ووسط فساد الجو العام هذا يسود « النفاق الذى أصبح أعظم العملات تداولا » ، وتعم الانتخابات التى تزور ، وينجح فيها عز الدين بك بالإرهاب . لكن هذا الاستعراض للفساد لا يطول فى الرواية ، فلا يلبث عز الدين بك أن يقتل .

يحزن وهدان لعلاقة ابنه بهؤلاء الأشرار ، ويعترض على رغبة ابنه فى الزواج من « ابنة عز الدين بك الدميمة طمعا فى مالها وسلطة أبيها » . ويخاف انغماسه فى الشر عندما يتزوج « قدرية » ويصبح بيت وهدان مفتوحا لعائلة عز الدين ، وخصوصا ابنه شعبان الفاسق . وهجست نفس وهدان أن شعبان ربما فكر فى الزواج من فاطمة أو عابدة بنتيه . لكن شعبان يتزوج « أميرة عربية هى أخت الأمير نمر ، صديقه ورفيقه فى الحانات والسهر » . ويهدأ وهدان ، وتطيب نفسه جزئيا ؛ لأن الشر فى بيته وفى عائلته بقى محدودا ومحاصرا فى ابنه سباعى فقط . أما خليل نجله الثانى فهو على شاكلته ، خير صالح ؛ انصرف إلى دراسة الطب وأصبح أمله وكل ما يرجوه أن يسعد أباه بنجاحه . ويدعو وهدان ربه أن يطمئن على خليل قبل وفاته . ولما مات وهدان زادت أطماع سباعى ، خصوصا عندما أظهر رغبته الجشعة فى أن يستولى على كل ما تركه والده ، زعما بأنه يريد أن يرعى الأرض كلها ؛ أنه يرغب فى أن يدير تركة البيه كاملة ، مقابل إيجار يدفع لكل من إخوته » . (الحلقة ٤)

ومن مسلك شعبان بعد وفاة والده عز الدين بك يتبين أن اختلاف الأجيال ظاهرة تكاد تكون عامة . فمثلما اختلف سباعى عن وهدان فى ورعه وتقواه ، اختلف شعبان عن أبيه فى فشله فيما برع فيه أبوه : لم يبرع فى إدارة الأرض ، لأنه لم يكن يرى فيها إلا وسيلة للإنفاق على ملذاته ، ولم يكن كذلك بارعا فى السياسة . فلم يخلص للأرض ، وقرر بيعها ؛ ويزهد فى السياسة ويقرر البعد عنها ؛ فهمه كله أن ينغمس فى شهواته . وزوجته الأميرة ترى فى سهره وفعله أمرا عاديا ، من مألوف ما يصنع الرجال .

ويتمادى سباعى فى غيه ، ويظلم أول من يظلم متولى ، أجير أبيه الذى يزرع أرضهم منذ كان سباعى صبيا . لكن الخوف يمنع الناس أن يزجروه ؛ فخنوع الجماعة هو وقود نار الشر والظلم . وعندما يوافق المجتمع الصغير فى الصالحة على ظلمه الأول يتمادى إلى ظلم أكبر . ولما شجعه من شهدوا ظلمه ونافقوه ، « أحس سباعى أن مراسم التتويج الإجرامى قد تمت له بهذا النفاق » . (حلقة ٤) لكن متولى يقاوم وحيدا وبمفرده ، ويعلن تحديه لرجال سباعى : « لن أدفع شيئا ، ولن أخاف منك يا أبو سريع ، ولا من سيدك الجديد » . وبفعله هذا يقتل هو وعائلته جميعا ، والكل فى القرية يعلم من القاتل ولا يرشد عنه ، ويزداد سباعى طغيانا حتى على أصدقاء أبيه ، فإذا به يفسد أجمل وأروع صداقات كان أبوه قد بناها . ومن خلال أحداث عدة ، يؤكد ثروت أباظة مفهوما ثابتا ، مؤداه أن الشر لا يقاومه إلا الجماعة ؛ فأى مقاومة فردية تبوء بالفشل ؛ لأن الشر لا يعمل إلا من خلال جماعة « عصابة » ، وعندما يفكر لا يفكر إلا تفكيرا فرديا ؛ فالشر لايرى إلا نفسه ، ولاينتمى إلا إلى ما يحقق مصلحة ذاتية . وهذا هو الفرق بين سباعى وأخيه ؛ فعندما يخبر خليل أخاه بأنه قرر الزواج من ابنة أستاذ له ، وأنها طبيبة ، يسأله سباعى :

- وستجعلها تعمل ؟
- طبعا ، هذا أمر لا تتصوره أنت ، ولكن هل تظن مصر تستطيع أن تستغنى عن جهد طبيب أو طبيبة ؟
- مصر ! وأنت مالك ومالمصر
- طبعا هذا موضوع لا شأن لك أنت به . .

(الحلقة ٥)

ورغم قسوة انتصار الشر وانتشار الظلم على يدى سباعى ، يظل هناك شعاع خافت لأمل قد يجىء : سباعى يشعر بالخجل من أن يعرف ابنه صلاح بأفعاله الشريرة ، ويطلب من ياسين زوج أخته (المدرس) أن يبحث له عن شقة بالقاهرة ، تسكن فيها زوجته وابنها ، حتى لا يسمع بما يفعله أبوه من أهل القرية ، ويطلب من خليل ان يكون وليا لأمره بالمدرسة . وهناك أيضا إيمان الأم «نبوية» بأن الله قد يهدى ابنها ، إنها لا توافق على أفعاله ، وتهجر القرية وتذهب لتعيش مع خليل بالقاهرة . وهى لم تيأس ، برغم تخليها عن أرضها ومكانها بالصالحة ، وتدعو الله أن يعوضها فى خليل خيرا ؛ فهو أملها . واستنكارها للشر نوع من المقاومة . أما إبعاد سباعى لابنه عن القرية فدلالة على أنه ربما يأبى على نفسه ما انساق إليه ، ويريد أن يضيق حدود الشر قدر ما يستطيع .

وعندما يطلب صلاح من أبيه أن يصحبه إلى البلدة فى الإجازة الصيفية يرفض بشدة ، حتى لا يخبره أحد بشرور أبيه . وتتكشف رؤية الكاتب هنا عن وجود الخير الممتد حول سباعى ، فهو يحاصره ، والجميع يستنكرون أفعاله . والابن محاط

بالخيرين : عمتاه وزوجيهما ، وعمه وأمه وجدته ، وكلهم يرفضون أفعال سباعى حتى أم صلاح – قدرية ابنة من اقتدى به سباعى ونهج نهجه :

الأم : ـ إذا كنت لا تريده أن يعرف ما تفعله فلماذا تفعله ؟
ـ أنت التى تقولين هذا يا بنت عز الدين الخولى ؟ دعى هذا الكلام لغيرك !
ـ ومن قال لك إنى كنت راضية عما يفعله أبى ؟
ـ إذن فمادمت لم تكونى راضية فمن الطبيعى ألا يذهب صلاح إلى البلد .

وكما يشير هذا الحوار إلى ظاهرة مهمة ، وهى أن الشر محاصر داخل هذا المجتمع ، وأنه محاصر بالخير فى كل مكان ، يشير أيضا إلى فكرة تتابع الأجيال واختلافها . فابنة عز الدين بك لا تحمل الشر الذى صنعه أبوها . وفى تلميحها لرفضها الشر إرهاص بما قد يكون عليه حال ابنها بعد وفاة سباعى . إنه ميلاد الخير من الشر ؛ هذا المعنى الأسطورى الذى تمثله الأم . وهى منذ بداية الرواية ترمز إلى قدرة إيزيس الخالدة على بعث الخير من جديد . وربما يكون صلاح هو هذا الأمل الجديد .

ونستبشر بوجود ينبوع الخير فى قلب صلاح . يسأله أبوه : «وماذا يدرس لك عمك ياسين ؟ فيجيب صلاح : القرآن . إنهم لا يدرسونه بالمدارس . . لكن عمى ياسين يدرس لنا القرآن مع دروس المدرسة» . ويحكى صلاح أن ما حببه فى الخير وما بعده عن الشر هو ما قرأه عن عقاب الشر فى القرآن . فقد جرب مرة أن يسرق قلما ليرى ما سيفعله به الله ، وهو موقن بأن الله سيعاقبه . فأنكسر القلم منه ، وسال عليه الحبر ، وأتلف كتبه وملابسه . ويتم حكايته قائلا : «وجعلتنى هذه المعرفة أوقن أن الله يرعانى بعنايته ، وأنه أنزل بى العقاب عند أول سرقة لى» (الحلقة ٦) . إنها الطمأنينة بأن الله يعصمه ويريد به خيراً . وهكذا ينتهى الصراع بين الخير والشر فى داخل نفس صلاح إلى نهاية تتلاءم والخط العام للرؤيا المتفائلة ، التى تفصح عنها الرواية .

وينتقل المؤلف إلى الصراع بين الخير والشر على المستوى الاجتماعى مرة أخرى ، فيتعرض لبعض الأحداث العامة ، مثل تطبيق قوانين الإصلاح الزراعى ، والانفصال بين مصر وسوريا ، وتدهور الحال الاقتصادى على مستوى الفرد والمجتمع . وتؤثر هذه المتغيرات تأثيرا إيجابيا على خليل فيزداد إيمانه ، ويرضى بحكم الله عندما يفقد أسهمه وأمواله عند إجراء التأميمات بعد واقعة الانفصال . وتؤثر تأثيرا سلبيا عند سباعى فينضم إلى التنظيمات السياسية الجديدة ، وترشحه الحكومة فى دائرة عز الدين الخولى ، وكأنما هو ترشيح لنفس مصيره المحتوم .

ثم تأتى المواجهة بين الخير والشر على المستويين ، ويسافر صلاح إلى «الصالحة» فى الانتخابات ، ليصدم بمواجهته للشر الذى تستر عليه أبوه :

رأى فى نقاء صباه أن الناس تهتف ، ولكن العيون والوجوه لا تهتف ، وسمع الخطب تلقى ، ولكن الخطباء يتكلمون مذعورين والأوجه منهم باسرة وعلى الجبين منهم حسرة ، وفى أصواتهم رنين المقهورين من الرجال .

وغادر صلاح المكان حزينا لما رأى ؛ فقد وصل ببصيرته إلى خفايا النفوس ، وعرف ما فعله الظلم والقهر بروح أهل «الصالحة» . ويتحد الحزن العام بالحزن الخاص ، فتموت نبوية ، لكنها تقاطع القرية التى أفسد فيها ابنها حتى بعد مماتها ؛ فقد طلبت من خليل أن يكون العزاء فيها أمام بيته فى القاهرة . ولكن الفجر لا ينبثق إلا من أحلك اللحظات . وتحل بداية النهاية عندما يُقتل أبو سريع ويخشى سباعى ضياع هيبته بعده ، فيقرر التحرى عن القاتل حتى يردعه . لكن جهود رجاله تبوء بالفشل أمام فطنة أهل القرية ، بعد استعراض بارع فى بعض مقاطع الرواية للروح المصرية . ويدرك سباعى أنه لا أمان له بعد ذلك فى القرية ، ويحتاط لأمره . وتعود الرواية لتأكيد «تيمة» الاستهلال ، وهى الكفاح الجماعى للشر . وكأنها بذلك تختط لنفسها بناء دائريا ؛ لأن سباعى استبد بأهل القرية عندما لم يقاومه إلا فرد واحد (متولى) ، وضعفت سلطته عندما تكاتف أهل القرية جميعا على تضليل رجاله وعدم إرشادهم إلى قاتل أبو سريع .

ويتحقق ما يخشاه سباعى : يتخرج صلاح من كلية الحقوق ، ويعتزم الزواج من زميلته «عديلة» . وأثناء احتفال سباعى بنجاح ابنه يُقتل ؛ يقتله ترزى القرية «تحت معايرة ابنه له بأنه قبل الضيم والذل والهوان» . إنه واحد من الجيل الجديد الذى يأبى ذلك على نفسه وأهله . وبعد أن عرف صلاح تفاصيل ما فعله أبوه ، يقرر إعادة الحقوق إلى أصحابها . ذهب صلاح إلى بيوت كل من ظلمهم أبوه ورفع الظلم عنهم ، حتى عمه خليل وعماته فاطمه وعابده ، وقرر أن يرفض الوظيفة بالقضاء أو الجامعة ، ويعمل بالمحاماة مؤقتا ، حتى يترافع عن قاتل أبيه ، ليحق الحق الذى هو أرفع قيمة عنده ، كما يقول فى مرافعته أمام المحكمة :

إن هذا الذى أقول هو ما يعتمل فى نفسى ؛ دفعنى إلى قوله محاولة منى أن يكون العدل أعظم من الأبوة ، وأن يكون حق الإنسان فى الكرامة التى وهبها الله له مقدسا قداسة الروح الإنسانية ، وأن تكون مصر مسبح آدميين لا غابة ذئاب . (الحلقة ٧)

وتنتهى الرواية عند نفس المعنى الذى بدأت منه ؛ فهى ذات بناء دائرى ، يؤكد أن الحب والخير هما دستورا الحياة ، وأن الظلم

ظاهرة طارئة ومؤقتة وإلى زوال . وهى بذلك تبنى عالما شديد المثالية ، شبيها بالحلم ، أو هو كالأسطورة التى كشفت عنها قصة الحب بين وهدان ونبوية فى أول الرواية بنبرة هادئة ، تتكرر فيها كلمة «حالم» لتجسد عالم الحلم الذى تنقله إلينا . ويحمل عالم الرواية بما فيه من إشارات متقابلة رؤ يا تفاؤلية ، تسير فى ثلاثة خطوط متوازية : أولها أن الشر يحتل جانبا ضيقا فى الحياة ، وهو محاصر بالخير ، سواء فى القرية أو المدينة ؛ وثانيها أن الشر ضعيف جبان إذا واجه الخير والحق : «فإن المجرم البعيد عن الحق هو مع جبروته أشد الناس هلعا إذا واجه الحق وواجهته السلطة» (الحلقة ٦) ؛ وثالثها أن الحلم الأساسى هو الأمل فى جيل أفضل ، تعلق فؤاده بمصر ولا شىء غيرها . ويمثل هذا الجيل أولاد قاتل سباعى ، وصلاح وعديلة خطيبته :

عديلة : ـ هل أنت إخوانى أم شيوعى ؟
صلاح : ـ أنا مصرى
ـ إذن فأنت من الأغلبية
ـ وأنت ؟
ـ ماذا تظن ؟
ـ مصرية
ـ لحما ودما وقلبا وروحا وجسما ومشاعرا وأخلاقا وآراء . (الحلقة ٦)

وهذا الجيل ممن يملكون صفة الإنسانية : «أن أحب كل الناس حتى المخطئين ، وألا أحقد ، وأن أعطى إذا ملكت ، ولا أنتظر على العطاء شكرا . أريد أن يظل إيمانى بالله وبالخلق وبالصدق وبالقيم ثابتا لا يتزعزع . . .» . وهذا هو دستور العالم المثالى الذى يحلم به الكاتب ، كما يشير عنوان الرواية .

***

بعد هذا التحليل للروايتين يتضح أن بعض عناصر الرواية الحديثة حاضر وفعال فى هذين العملين الروائيين :

أولا : العناية بالشكل الروائى وعدم تكديس مكونات العمل بدون هندسة أو نظام ، كما ورد فى الاقتباس عن جيمس فى أول البحث . فنجيب محفوظ يهتم بالشكل اهتماما فائقا ، حيث تكتمل العلاقات العضوية المكونة للشكل الجمالى الذى اختاره ، فتتحقق الوحدة العضوية للعمل ، ويصير الشكل والمضمون كلا واحدا . والشكل عند ثروت أباظة وإن كان تقليديا فإنه يلجأ إلى أساليب من المقابلة والتناظر يحقق بها الوحدة العضوية للرواية ، مثل المقابلة بين بعض الأحداث والعلاقات ، كما فى مصير عز الدين بك وسباعى ، أو العلاقة بين وهدان ونبوية ، ثم صلاح وعديلة . . . الخ . وكذلك فإن ما استخدمه نجيب محفوظ من وسائل لتحقيق الترابط فى روايته يتميز بالحداثة والبراعة معا : مثل استخدام إيحاءات الكلمة ، أو الأفكار الإيحائية المتكررة (الليتموتيف) ، بحيث تنبه القارىء إلى «تيمة» معينة ، أو إيجاد الربط بالصور ، مثل صورة «البيت العتيق الذى أصبح ماخورا» . كما أن عدد المقاطع السردية فى كل جزء ، وتذبذبه بين الأزمنة المختلفة ، ذو دلالة شكلية وإحصائية مذهلة ومناسبة تماما للمضمون . وعلى سبيل المثال يبدأ السرد عند كرم يونس وزوجته بثلاثة مقاطع فى الحاضر ، ثم ينتقل بانتظام شديد بين الماضى والحاضر ، لكنه ينتهى فى رواية حليمة زوجته بالتشبث بالحاضر . كذلك ترتد رواية طارق الحاقد المدمر إلى الماضى باطراد السرد ، فى حين لا يرد هذا الزمن فى رواية عباس الذى يرمز إلى المستقبل المرتقب ، ويتسق السرد فى روايته بانطلاق منتظم ، لا تذبذب فيه ، نحو الحاضر والمستقبل .

ثانيا : استخدام الرمز ، وهو أحد عناصر الحداثة المميزة للرواية فى الأدب الغربى . وفى رواية **أفراح القبة** استخدام مكثف للرمز ، يتداخل ليكشف عن جوانب الرؤ ية الخاصة للواقع الاجتماعى الذى يقلق نجيب محفوظ ويريد أن يجد لأحداثه (على مستوى الواقع) تفسيرا ، أو أن يتنبأ بنهايته . فالبيت العتيق ، وحليمة صورة الأب ، والمدير . . الخ لها دلالات رمزية متعددة ، تدخل فى نسيج الرواية وتثرى معانيها . وفى **أحلام فى الظهيرة** ترمز الأم إلى الخير بوصفه طاقة كامنة تتجلى قوتها فى لحظات اليأس ، مثلما فى شخصية نبوية وقدرية أم صلاح التى يعجب الجميع من طاقة الحب والخير التى تنبعث منها يوم تعلن عن فرحتها بابنها ، ويوم تعارض سباعى وتعرب عن استيائها من أفعاله . ويستخدم ثروت أباظة أيضا فكرة «البيت القديم» باللفظ نفسه للرمز إلى طهارة المكان وقداسته ، فيقول وهدان فى معرض رفضه لاقتران ابنه بابنة عز الدين بك : «هذا بيت عاش طاهرا وأحب أن يظل طاهرا» ؛ ولكنه إشارة إلى المكان على النطاق الرمزى للوطن ككل .

ثالثا : استخدام الأسطورة . وتتخفى ملامح الأسطورة فى رواية ثروت أباظة فى قصة نبوية ووهدان التى يفتتح بها روايته . فهذه البطلة هى إيزيس فى الأسطورة المصرية ؛ فهى تجمع أشتات روح حبيبها ، وترمز برفضها للحياة مع سباعى إلى الخير الباقى ، الذى يملك طاقة البعث فلا يلبث أن يعود من جديد إذا اعترض الشر طريقه . وتصبح هذه الفكرة هى الهيكل الذى تبنى عليه الرؤ ية فى الرواية عندما يمثل الحب بين عديله وصلاح عودة لصورة الحب الأول بين الجد والجدة : «إنه الحب البكر لقلبين مخلوقين من نقاء الماس دون صلابته ، ومن طهارة الملائكة ممزوجة بخلجات الإنسان ، وشفافية البلور وقد سرى فيه نبض البشر ، ومن نور الأمل فى المستقبل طليقا من قيود الزمن» . (الحلقة ٦) وتحمل رواية نجيب محفوظ الرؤ ية بالمعنى الأسطورى نفسه لقدرة الخير على البعث ، وقدرة النفس على التطهر . فالاشارة إلى «النار» فى الرواية تنطوى على المعنى الرمزى ، وهو التطهر . يقول عباس مرارا : «احلم بنار تلتهم البيت القديم ومن يفسقون فيه» (ص ١٦٣) . ويؤكد نجيب محفوظ أن ما حدث

للبطل هو «بعث غير معقول ولا مبرر ، ولكنه حقيقة محسوسة ماثلة ، يمكن أن ترى وأن تلمس (ص ١٧٨) .

إنه يؤمن بالأسطورة إيمانه بالحقيقة ، وتولد الخير وانتصاره معنى مؤكد فى روح الأسطورة المصرية ، التى تنبىء بها الروايتان .

رابعا : البداية والنهاية فى أفراح القبه تنم عن الحداثة ، ويترك ثروت أباظه أيضا نهاية روايته علامة غير مقيدة لانتصار الخير والحب ؛ فلا نعرف بعض التفاصيل الختامية مثل حكم المحكمة على قاتل سباعى ، أو مصير قدرية بعد موت الزوج . . الخ . ولكن النهاية المفتوحة فى رواية نجيب محفوظ لها وظيفة أكبر ، وهى الإشارة إلى أن المصير النهائى للبطل ليس مصير فرد فقط ، بل هو ، حسب ما توحى به رموز البناء ومكوناته فى الرواية ، مصير أمة بأسرها . وهذه النهاية أيضا مرتبطة بأسلوب السرد غير التقليدى فى الرواية .

وإذا كانت الروايتان قد التزمتا ببعض عناصر الحداثة من خصائص الشكل والمضمون فى الرواية الغربية ، فإنهما نبذتا كثيرا من عيوب الحداثة فى هذه الرواية . وإذا كانت قيمة بعض الأعمال الروائية والأدبية بعامة فى الغرب قد اندثرت أو زالت فإن ذلك منشؤه هذه العيوب التى نشأت عن التطرف فى تطبيقات الاتجاهات الحديثة فى الخلق الأدبى . ومما هو ملاحظ أن هذا التطرف غير موجود فى هذين النموذجين من الرواية المصرية الحديثة . ولذا أمكن فيهما الجمع بين عناصر الحداثة والعناصر التى تضمن بقاء الأدب ولا تعجل بزوال قيمته . وإضافة إلى البعد عن عيوب الحداثة الغربية ينطوى هذان العملان على عناصر أخرى أصيلة نابعة من الفكر العربى ، جعلت المزج بين الحداثة والفن الأصيل أمرا ممكنا .



الهوامش :

(١) دافيد لودج . أساليب الكتابة الحديثة (لندن : إدوارد أرنولد ١٩٧٩) ص ٤٢ (الترجمة للباحثة) .

(٢) المرجع السابق ، ص ٤٤ .

(٣) هذه المؤلفات الأدبية مثل روايتى جيمس : السفراء (١٩٠٣) والوعاء الذهبى (١٩٠٤) وروايتى كونراد قلب الظلام (١٩٠٢) ونوسترومو (١٩٠٤) .

(٤) د. أنجيل بطرس سمعان . نظرية الرواية فى الأدب الإنجليزى الحديث القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر (١٩٧١) ص ٢٤ .

(٥) مثل هنرى جيمس .

(٦) بل إن بعض الكتاب مثل جورج أورويل George Orwell لم يتقبلوا العصرية حتى فى أوج انتشارها ، والتزموا بالمنهج الواقعى التقليدى ، مثلما فعل إيشروود وجرين وماكنيس .

(٧) ظهر ذلك فى كتابات المدافعين عن الواقعية ، مثل ستيفن سبندر Spender فى مقاله عن الواقعية الجديدة The New Realism (١٩٣٩) ، وفى كتاب المؤلف المجرى عدو العصرية جورج لوكاتش G. Lukačs بعنوان معنى الواقعية المعاصرة (١٩٥٧) The Meaning of Contemporary Realism الذى دافع فيه عن الواقعية النقدية عند بلزاك وتولستوى وبرنارد شو وتوماس مان .

(٨) إد موند ولسون فى كتابه Axl's Castle .

(٩) جراهام جرين فى مقاله «إيدولوجية المذهب العصرى» ، ورد فى كتاب دافيد لودج : أساليب الكتابة الحديثة (١٩٧٩) ، ص ٦١ .

(١٠) من أشد أعداء العصرية الناقد يوفور وينترز Yvor Winters وقد كتب كثيرا من المؤلفات فى ذلك ، منها :

1 - **Primitivism and Decadence** (1937)

2 - **Maule's Curse** (1937)

3 - **The Anatomy of Nonsense** (1934)

(١١) من المؤلفات والكتابات التي أعلنت ذلك :

1 - Harry Levin's "What Was Modernism" in **Refractions** 1960

2 - Lionell Trilling, Beyond Culture, 1966 .

(١٢) دافيز دانيار ماكيلروى: **الوجودية والأدب الحديث** . الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٧٢ ، ص ٩

(١٣) مثال على ذلك نقد إد موند ويلسون Edmund Wilson الذى تحرى العوامل الاجتماعية التي أثرت على سلوك ديكنز ، ونقد من اعتبروا العمل الأدبي وثيقة اجتماعية ، مثل :

F.R. Leavis & Richard Hoggart, Herpert Read & Raymond Williams .

(١٤) الإشارة إلى «انعزال الأقلية المثقفة» هو موضوع كتاب ف . ر . ليفيز **الأدب الروائي وجمهور القراء** (لندن : ١٩٣٨) .

(١٥) في كتاب فؤاد دواره **عشرة أدباء يتحدثون** .

(١٦) مثل البيان الذى أعلن في مجلة السياسه الأسبوعية يدعو إلى هذا الأدب عام ١٩٣٠ .

(١٧) محمد جبريل . **مصر في قصص كتابها المعاصرين** . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٢ ص ٢٣٣ .

(١٨) محمود تيمور . **دراسات في القصة والمسرح** . القاهرة : مكتبة الآداب ، ص ١٩٣ .

(١٩) عنى بالمضمون كتاب مثل المسرحيين سعد الدين وهبة وألفريد فرج وعبد الرحمن الشرقاوى ، والتزم نعمان عاشور الشكل المسرحي التقليدي .

(٢٠) نجيب محفوظ . **أفراح القبة** (القاهرة : دار مصر للطباعة) ١٩٨١ ، ص ٦ ، وكل الاقتباسات التالية من نفس الطبعة .

(٢١) نشرت الرواية مسلسلة بجريدة الأهرام في الفترة من ١٩٨٤/١/١ إلى ١٩٨٤/٢/١٢ ولكنها لم تنشر في كتاب إلى الآن . ويشير الاقتباس إلى رقم كل حلقة .



حداثة التفكير وحداثة الكتابة
«سجن العمر» لتوفيق الحكيم*

شــــارل فشيــــال

لا غرابة أن يشرع روائى ، عن طيب خاطر ، فى كتابة سيرته الذاتية . ينشرح صدره ، ولا شك ، وقد تخلص من مشكلة قد تقض مضجعه ، وهى أن يخلق أشخاصا وأحداثا . أما وهو يعالج حياته فإنه يتعامل مع أشخاص عاشوا فى الواقع ، ومع أحداث وقعت حقيقة . والدليل على صحة ذلك أن الروائيين الذين لم يرووا قصة حياتهم قليلون . ونلاحظ أن الروائيين العرب الأولين كانوا بين اثنين : إما أن يستقوا من معين تجاربهم الخاصة ، ليؤلفوا رواياتهم - مثل محمد حسين هيكل فى «زينب» - أو يبدأوا نشاطهم القصصى بسيرتهم الذاتية - مثل طه حسين فى «الأيام» . أما الأستاذ توفيق الحكيم فينتسب إلى الطائفتين ، إذ تحمل كل رواياته : «عودة الروح» ١٩٣٣ ، و«يوميات نائب فى الأرياف» «١٩٣٧» ، و «عصفور من الشرق» ١٩٣٨ ، طابع السيرة الذاتية . وقد ألف الحكيم عملين يدخلان فى باب السيرة الذاتية البحت ؛ إذ قدمها على هذا الأساس ، وهما : «زهرة العمر» ١٩٤٣ ، و «سجن العمر» ١٩٦٤ . وهذا العمل الأخير أجدر من غيره أن يعد سيرة ذاتية بالمعنى الصحيح للكلمة ؛ أولا ، لأننا نجد فيه عرضا لقطعة طويلة من حياة الكاتب ؛ وثانيا ، لأن «زهرة العمر» خاضع للافتتان الأدبى (حيلة التراسل مع صديق فرنسى) ؛ وثالثا ، لأن هذا التراسل يبرز الناحية الفكرية للعمر ، بقطع النظر عن النواحى الأخرى . وقد أشار الكاتب نفسه إلى ذلك الفرق الجذرى بين العملين ، قائلا إن أحدهما يتكلم عن تكوين فكره ، والآخر عن تكوين طبعه (ص ٢٨٣) . وسوف نعتمد على «سجن العمر» وحده فى هذا البحث ، لنحاول أن نظهر كيف تفيد هذه السيرة الذاتية فى الدلالة على حداثة تفكير الحكيم وكتابته .

هناك نوع من الحداثة نبادر بالقول إن الحكيم برىء منه ، وهو أن ينبذ المرء كل قديم نبذا لأنه قديم ، وأن يدعو إلى اعتناق الجديد من الأفكار لأنه جديد . ولن نجد فى الكتاب أدنى إشارة إلى مثل هذا التزمت فى مناصرة الجديد . ليس هناك ما يوحى بغطرسة الموقن بتفوق آرائه الطليعية . فلننظر إلى دراسات هذا

الذى سوف يصبح علما من أعلام الأدب . إنها تبدو لنا مضطربة بطيئة أقرب إلى التخبط منها إلى إشراق من ظفر بمال قارون ! هل نتصور هذا التواضع ممن اكتشف العالم الجديد واطمأن إلى أنه ممسك بناصية المستقبل ؟ ثم نلتفت إلى عمله بوصفه رائدا من رواد المسرح ، ونرى أنه يتكلم عنه فى تواضع أيضا ، موضحا الظروف الشاقة التى اعترضت جهوده . فالنقود القليلة التى يتقاضاها من عكاشة تمثل مكافأة رمزية لا يُنتظر منها أن تستطيره

* قد اعتمدنا طبعة مكتبة الآداب بدون تاريخ (١٩٦٤) .

عجُبا ، وينتشى لأنه صانع من صناع «تاريخ المسرح المصرى» .

«كان كل شىء يجرى لدينا بسيطا لا يحمل أكثر من معناه ، ولا يتجاوز أبعد من حدوده» . (ص ٢١٦) .

والظاهر أن الكاتب ، وقد مضى على وجه التقريب أربعون عاما منذئذ ، يحرص على أن يقدر دور هذه الفترة تقديرا يريده موضوعيا . أهل الفن حينذاك ، هؤلاء الشبان المتحمسون الشارعون فى بناء المسرح العربى ، ليسوا إلا مقلدين للمسرح الأوربى الذى ينهلون منه مترجمين ممصرين ، وإن كان التمصير مما لا يهون أمره . فما بالك بممصرين تضطرهم بيئتهم الاجتماعية إلى أن يعيدوا كتابة ما يأخذونه من الأجانب ؟ يحدث ذلك مثلا عندما تقدم المسرحية الأصلية لقاء بين رجل وامرأة ؛ إذ لابد للممصر من أن يبرر ما لم تكن تبيحه تقاليد ذلك الزمان ، فيلجأ إلى أواصر القرابة : «كان الرجال والنساء فى جميع مسرحيات ذلك العصر تجمعهم صلة القرابة» . (ص ٢٢٠)

تحتم إذن على هؤلاء الكتاب ، وإن لم يبدعوا موضوعات مسرحياتهم ، أن يعملوا خيالهم وذكاءهم ولباقتهم ، حتى يوفقوا إلى تمصير مقبول .

«كان هذا العمل إذن بمثابة مدرسة لتمرين كتاب مسرحنا ، وإتاحة الفرصة لمن أراد منهم أن يفرد جناحيه فى المستقبل ليطير بمفرده» . (ص ٢٢٥)

وكاتبنا خال أيضا من كل تكبّر إزاء التقاليد البالية ، والخرافات الشائعة فى بيئته العائلية . وحسبه مثلاً أن يذكر أن جدته كانت تؤمن بالجان وتخاف سطوتهم ؛ وقد اقتنعت أن «القطانية» تلك الجنية الشريرة - سببت لها ست سقطات . إن كاتبنا يسرد هذا الخبر دون أن يرفقه بتعليق ساخر أو مزدر . وحتى عندما تستنجد المرأة ساحرا مشهورا ، يقول المؤلف :

«فجاءت به وحجّبها بسبعة أحجبة ، وعاشت والدتى» (ص ١٨) ، كما لو أن الراوى آمن بفاعلية «عمل» الساحر ؛ إذ انقطعت مباشرة بعده سلسلة السقطات اللعينة ، أو هو - على الأقل - لا يستبعد هذه الإمكانية . إنه يقبل الناس على علاتهم ، ويفتح عينيه وأذنيه فلا يسرع إلى انتقاد مظاهر التخلف الفكرى بقدر ما يتلهف إلى تلقف أى خبر أو مظهر يثير خياله ، ويشبع رغبته فى اكتشاف الطريف من الأمور . إنه يذكر مثلا طفولته وما أصيب فيها من أمراض غريبه حيرت الأطباء ، كتلك الحمى التى كانت تلم به أحيانا دون ما سبب ظاهر ، فتأخذه أمه ، التماسا لشفائه ، إلى مقام السيد الطرطوشى بالإسكندرية . ومن المعروف أن ولى الله هذا لا ينعم بمعجزته إلا على المريض الذى يحرم نفسه من أكل الجبن الرومى .

«نذرت له ذلك النذر بكل أمانة ودقة . . . وشفيت فعلا» (ص ٦٦) وبنفس هذه البساطة الفكهة يقص علينا أنه فى ذلك العهد كان يمرض مرضا يطول ثلاثة أيام حينما يرى جنازة ، كما يذكر أنه كانت له موهبة غريبة تمكنه من التنبؤ . ويخيل إلينا أن الأستاذ توفيق الحكيم يسر اليوم أيما سرور حين يشاهد ازدهار «علوم ما بجانب النفس» (La Parapsychologie) إنه لا يرى ضيراً فى قبول هذه الأعراض الغامضة التى يعجز العلم عن تفسيرها ، لأنها تبدو له اقتحاما حادا للأسطورة فى الحياة الواقعة . وعند ملاحظته معاشرته تلك المذهلة للموت تخطر بباله فكرة موضوع قصيدة لجوته عن الفارس وابنه والموت . (ص ٢٧٤)

هذا الاستعداد الفكرى لتوسيع الآفاق يمثل خير وسيلة لإنشاء الشخصية وإنمائها ؛ لأن المرء لا ينمو إذا رفض الماضى واجتث جذوره . إن «توفيق» - الصبى توفيق - يشاهد خرافات الكبار حواليه ويحس أنه ، هو نفسه ، مخلوق خرافى أيضا (طاقته للتشوف) . فهذه العناصر الغيبية تغذى حساسيته ، فى الوقت الذى يتكون فيه فكره ، وعندما يستمد من سذاجة شعبه مقوما من مقومات روحه ، يندمج فى شعبه معترفا بمصريته ، ولكنه ينتمى فى الوقت نفسه ، كما رأينا ، إلى تراث أساطير البشرية .

لقد أحس غريزيا أن عليه أن يغتنم كل فرصة للتعلم والتثقف ، وإن حيّرنا التواء طريق نشأته ، وهو الذى كتب له أن يصبح كاتبا ذائع الصيت . أول صدمة فنية يفاجأ بها ، قبل العاشرة من عمره ، هى اكتشافه لجمال القرآن عند سماع تلاوته ، ثم يصبح هو أيضا عذب التلاوة . ويعلق بذاكرته كذلك مولد سيدى إبراهيم الدسوقى مع موكب العربات المهيأة على شكل عربات الكرنفال ، كل واحدة منها خاصة بحرفة من الحرف وأدواتها . وهناك ذكرى أول عرض لمسرحية شاهدها فى حياته : «شهداء الغرام ، أو روميو وجولييت» ، قامت به فرقة من الفرق المتنقلة فى الريف . ثم تأتى قصص الفروسية الشعبية ، يقرؤها «الشاعر» فى المقاهى ، كما تقرؤها فى البيت والدته ، التى عرفته كذلك على القصص الغربية التى عربها الشوام ، فاستطاع بعدئذ أن يطالعها وحده . وهذا ساعده على حد تعبيره ، «على إجادة اللغة العربية قبل الظفر بتعليم منظم» . (ص ٨٩) فلنضف إلى ذلك الرسم (٩١) والموسيقى بفضل الصداقة التى تربط بين أسرته وعالمة لقنته مبادىء عزف العود . الحقيقة أنه لم يستثمر كل المواهب التى أظهرتها تلك النشأة غير المنظمة - جمال الصوت أو المهارة فى الرسم والعزف - لكنها أثرت شخصيته . ومهما تكن الظروف فإنه استغلها أحسن استغلال : كان يحضر حفلات فرق المسرح المتنقلة فى دسوق ودمنهور ، ثم فى عهد إقامته بالقاهرة . وكان إذا وجد خمسة قروش فى جيبه ، عبر العاصمة كلها سيرا على الأقدام ليشاهد عرضا مسرحيا فى الأوبرا ؛ لكنه كان أكثر من مشاهد عادى ؛ كان يتمنى لو أنه شارك فى الظاهرة المسرحية مشاركة فعالة . كذلك نراه فى سن مبكرة يبدأ فى تمثيل دور الزناتى خليفة وهو

يبارز خادم الأسرة ثم ، فى عهد المدرسة الثانوية ، يؤلف مسرحيات ويمثلها مع جماعة من أصدقائه (ص ١٤٥ - ١٤٧) .

أما الإسكندرية التى أقام بها بضع سنين من صباه ، فقد ارتاد فيها السينما (١٢٥ - ١٢٩) . وفيما يخص القراءة فمن البديهى أنه كان يستطيع مزاولتها أينما كان فيكثر منها (ص ١١٩ - ١٢١) . لكن الأحوال حتى فى هذا الميدان تتغير : بعد القصص المعربة التى نبش عنها فى «سحاحير» البيت ، نجده يستفيد من نظام إعارة الكتب التى تطبقه بعض المكتبات ليطالع بثمن زهيد كتبا كثيرة الأجزاء ، كمغامرات روكامبول ، أو روايات الكسندر دوما (ص ١٢٩) . وأفاده كذلك الإخفاق المدرسى ؛ إذ قدر له ، عندما أعاد سنته الأولى فى الثانوى ، أن يقوم بتدريس اللغة العربية فى هذا الفصل أستاذ ذكى مثقف ، حبب إليه الإنشاء وعرفه بالأدب القديم (ص ١٣٢) . ومرة أخرى سوف يجلب الشر له خيرا ؛ فإن فشله فى الانتقال إلى السنة الثانية فى مدرسة الحقوق رغبه فى تعلم جدى للغة الفرنسية ، فراح يتابع دروس مدرسة بوليتز . وفى قصد التمرن ، يطالع مؤلفات لألفونس دوديه وأناتول فرانس ثم مسرح ألفريد دى موسيه ومسرح ماريفو ومعظم أجزاء مجموعة فرنسية مشهورة «ملحق الإلستراسيون» . (ص ١٧٢ - ١٧٣) .

إذن فالعبرة الأولى التى نخرج بها من قراءة «سجن العمر» هى أن البطل سار إلى النضج الثقافى سيرا صارما مستقيما ، وإن كان ظاهره لاهيا ملتويا . والدرس الثانى هو أن العالم الجديد لن يرتفع صرحه على أرض ملساء جرداء ، وإنما التجديد تطور طبيعى ، أو نمو عضوى ينتهى بنضج عناصر شتى ، بعضها ينتسب إلى البيئة والوراثة ، فى حين أن البعض الآخر مكتسب . لكنها جميعا تتساوى فى الأهمية ، نظرا للهدف المطلوب : الحداثة المنسجمة .

غير أنه لا حداثة تُرجى فكريا ما لم توجد إرادة قوية . إن السؤال الذى يقلق توفيق الحكيم هو حظ الوراثة فيما اتجه إليه فى حياته . ولذلك فإنه يجدّ ويكد ليوضح هذا الأمر ويصل إلى نتيجة . وأخيرا فإنه بعد أن حلل وقارن ، يضطر إلى أن يسلم بحقيقة جلية ، فحواها أنه مهما كثرت أوجه الشبه بينه وبين والديه فى الأخلاق والأذواق ، فإن تكوينه الفكرى والثقافى قد تم لا بفضل والديه بل ضدهما ، أو ، على الأقل ، بالرغم منهما :

«فوالدى الذى أورثنى حب الأدب هو نفسه الذى يصدنى عن الأدب . ووالدتى التى أورثتنى الإرادة تقف بإرادتها دون رغباتى الفنية . حريتى الباقية لى إذن هى فرصتى الوحيدة وسلامى الوحيد فى مقاومة تلك العقبات . حريتى هى تفكيرى . أنا سجين فى الموروث حرٌ فى المكتسب . وما شيدته بنفسى من فكر وثقافة هو ملكى . . . نعم ، تفكيرى وتكوينى الفكرى هنا كل حريتى . الإنسان حر فى الفكر سجين فى الطبع» . (ص ٢٨٢ - ٢٨٣) والواقع أن هذه الترجمة الذاتية تدل دلالة واضحة على أن صاحبها تكون واختار طريقه ضد رأى أهله ، فكثيرا ما عصاهم . أبوه ، والحق يقال ، لم يهتم كثيرا بدراسة ابنه ؛ وإذا هو انتبه عرضا إليها كان لتدخله أسوأ العواقب . فذات يوم خطر له ، مثلا ، أن يمتحنه فى معنى كلمة وردت فى بيت من معلقة زهير ؛ ولما أخطأ فى جوابه ضربه ضربا مؤلما بَغّض إليه الشعر . وكذلك حين بدا له أن يعلمه السباحة وألقى به «فى الأعماق» ، «بغض إليه السباحة والبحر» .

«كان من الممكن أن أحب الشعر والبحر فى سن مبكرة لو أن أبى أخذنى إلى شاطئيهما برفق ، ولم يدفعنى دفعا إلى الأعماق» . (ص ١٠٩)

أما قراءاته المفضلة فكانت من صنف لا يرضى والده . كان يقضى أوقات فراغه - وهى كثيرة فيما يظهر - مكبا على مطالعة القصص العصرية وكان ، تجنبا لغضب الأهل ، يختفى تحت سريره . وذات مرة أشعل حريقة فى غرفته بالشمعة التى كان يستضىء بها (ص ١١١ - ١١٢) . ومن طول ممارسته للقراءة كادت تعمى إحدى عينيه (ص ١١٩ - ١٢١) .

ولما أحس فى نفسه ميلا أكيدا إلى مطالعة الأدب العربى (كتب للجاحظ وابن المقفع وابن عبد ربه) إنما تمت له اكتشافاته وهو وحده منفرد ، لم يرشده أو ينصحه أحد ، بل إنه يشكر ربه أن فات أباه أن يشير أمامه إلى هذه القراءات ، لأنه لو فعل لبغض إليه هذا الأدب أيضا . (ص ١٥٣) ينبغى أن يكون المرء حرا فى إقباله على الغذاء الثقافى ، ويجب على المجتمع أن يقدم إليه جميع الأصناف :

«أدركت فيما بعد ما هو المعنى الحقيقى للحضارة والبلد المتحضر : هو أن توضع كل آثار الذهن وتراث الفكر فى متناول الأيدى بلغة البلد لكل مراحل السن» . (ص ١٤٥) وله ، بجانب القراءة ، هوايات أخرى يخاف أهله من تأثيرها السيىء على تقدمه المدرسى ، مثل السينما والمسرح . إنهم يتوجسون خيفة من كل ما يمت إلى الفن بصلة . لنذكر مثلا ما أصاب والدته من فزع عندما سمعته يعزف على العود عزف المتمكن ، خشية أن يصبح غدا «مغنواتى» (ص ٩٨) ، فإذا هى تطلب منه أن يقسم أنه لن يمس عودا مرة أخرى ، كما سبق أن استحلفوه على أن ينقطع نهائيا عن الذهاب إلى السينما . والغريب فى الأمر أن أحدا من أهله لم يستحلفه على مقاطعة المسرح . والأرجح فى تفسير ذلك أنه انساق إلى هذه الهواية متأخرا وهو فى القاهرة ، بعيدا عن مراقبة الأسرة المقيمة بالإسكندرية ، فلم يعرف أحد مدى تقدمه فى هذا الطريق . وإنه لينجح فى ليسانس الحقوق عندما بدأت فرقة عكاشة تجارب تمثيل مسرحيته الأولى «خاتم سليمان» ؛ لكن أباه يجهل الخبر الثانى . إنه سجل اسم توفيق فى

جدول المحامين المشتغلين ، وحينما يخبر ابنه بذلك يلاحظ أنه غير متحمس ، فيسأله فى ذلك ، ويرد الآخر : «أنا أحب الأدب ، وأريد الاشتغال بالأدب» . (ص ٢٦١) .

لكن الوالد لا يغضب ، ويمضى يناقشه ، محاولا إقناعه بأن الطريق الذى اختاره مسدود . وعندما رآه يصر على رفضه لسواء السبيل ، قرر أن يأخذه لمقابلة لطفى السيد الذى كان صديقه فى عهد الدراسة . وكان أن نصح لطفى السيد بأن يُرسَل الشاب إلى فرنسا لتحضير دكتوراه فى الحقوق . وهكذا يعفى توفيق من ممارسة حرفة يعافها مزاجه ، وينتقل إلى جو أصلح لإرضاء ميوله الشخصية . وعندما رجع إلى بلده رجع إلى الشهادة نفسها ، إلا أنه حمل صناديق مليئة كتبا وقد أشبع نهمه :

«النهم الفكرى الذى استولى علىّ أمام موائد الحضارة الكبرى . كل ذلك لم يترك لمثلى القوة ولا القدرة على حمل عبء آخر» . (ص ٢٩٣) .

ذلك أنه - كما قال لنا سابقا - لا يستطيع أن يقوم بعملين فى وقت واحد .

«إنى أعرف نفسى . إنى شخص لا يستطيع أن يسير فى طريقين . وطاقتى لا تحتمل التشتيت ولا تعمل إلا بالتركيز» . (ص ١٦٣) .

«التشتت» حقا فى العشرينيات عندما حاول أن ينجز مشروعين فى وقت معا ، كانا يحتلان جانبا من اهتمامه ، وكان قد بدأ تحقيقهما ؛ وهما كتابة دراسة عن الفن ، وكتابة رواية . ولم يطل تردده ؛ فقد رأى أن وضع كتاب عن الفن يستطيع أن يقوم به غيره ممن كانوا يتخرجون حينذاك من الجامعات ، وقد تخصصوا فى الفن ، فى حين أن الظروف كانت أكثر مواتاة لكتابة رواية . فمحمد حسين هيكل يصدر فى ذلك الوقت الطبعة الثانية من «زينب» ، معترفا بأبوته لها . وهذا دليل على أن الجمهور كان قد بدأ يستسيغ الرواية ويحترم القصاصين . وبما أن «زينب» هى أول رواية عربية أُلفت ، فيجب أن يتبعها أعمال أخرى حتى يرسخ هذا الجنس الأدبى الجديد الذى لا تخفى ضرورته لتقدم مصر الثقافى . إنتاج رواية إذن واجب وطنى . ومن ثم يقرر الحكيم أن يؤلف «عودة الروح» ، ويمزق الصفحات التى سبق أن كتبها عن الفن :

«لابد من إعدام صفحات إحداهما حتى لا تخايلنى وتغرينى وأنا فى منتصف العمل الآخر» . (ص ١٦٣) .

وبنفس هذا العزم الصارم يقرر بينه وبين نفسه أن نشاط الروائى لا يليق بطابع شخصيته ، بقدر ما تعجبه قدرة أبيه على أن يهتم بأمور كثيرة ، و «حرصه على التغلغل فى التفصيلات الدقيقة لكل شئون الحياة» . بهذا القدر يرى أن أسلوب تفكيره مختلف تماما :

« أميل إلى التخفف من كل ما أستطيع الاستغناء عنه . . . ولا أتناول إلا ما كان ضروريا صرفا . ولذلك تناسبنى التمثيلية أداة للتعبير ؛ لأن مجالها المعانى والجواهر ، أكثر من الرواية التى مجالها التفصيلات » (ص ١٩٠) .

سوف يكون كاتب مسرح إذن . وكما يتجه إلى الأهم فى أمور الفكر ، فإنه لا يقبل أن تثقل حياته أو تعوقها أمور غير ضرورية ، فيفضل الإقامة فى الفنادق على العيش فى شقة مفروشة مع شريك له ، لأنه يكره اللوازم المادية . وهو يقص علينا أن الصديق الذى كان يسكن معه كان يخاف دائما أن يجد يوما فى البيت بطاقة من الحكيم تنبئه أنه غادر المسكن وتركه هو يدفع الأجرة وحده (ص ٢٥٥ - ٢٥٦) . وهو لا يرضى أن يجشم نفسه ما تستثقله ، فلا يتكلف الأناقة فى هندامه . وهو كذلك لا يحب أن يعمل ما يعمله « الناس » . ويحدث أن يعلن استقلاله بالنسبة لعامة الناس ، وأن يظهر طابعه الفردى « البوهيمى » مثلا بحلق شاربه كمن « يعمل أرتست » ، مبرزا خصوصيته (ص ٢٣٧ - ٢٣٨) .

هذه هى عناصر الحداثة التى وجدها الحكيم فى نفسه ونماها : الفضول والإقبال على ما يشبع هذا الفضول ، ثم التواضع لأنه يعى حدوده ، وإن كان هذا لا يمنعه من الإحساس بطموح يدفعه إلى أمام فى الطريق الذى رسمه لنفسه ، متخففا من كل ما هو غير جوهرى . لكن هذه الترجمة الذاتية تعنى أكثر من مجموعة وثائق ، إنها عمل أدبى تحمل كتابته أوضح ملامح الحداثة .

علينا أن نسلم أولا بأن الواقع الذى يستغله الكاتب ليس خاما « موضوعيا » فبما أن الوثائق المكتوبة قليلة جدا ، يظهر أن الكاتب يعتمد بصفة خاصة على الذكريات . وهذه الذكريات خلاصة عملية تنقية وتوجيه قامت بها الذاكرة . وعندما يعالج الكاتب أحداثا وقعت قبل مولده ، أو لما كانت سنه أصغر من أن تتيح له أن يعى ما يحدث ، فإنه يتحتم عليه أن يلجأ إلى شهادة غيره ، بل إلى ما بقى من ذكريات شهادة غيره . ومن ثم تتسع حريته بالنسبة لمعطيات الواقع ، فيتسنى له أن يتناولها معارضا أو مقارنا أو مستعملا شتى الحيل لعرض الأحداث والأشخاص ، أو ، بعبارة أخرى ، يتمتع كاتب السيرة الذاتية إزاء موضوعه بحرية الكاتب المبدع وسلطانه .

وفى الأسطر القليلة التى يخصصها للإخبار عن ولادته يتجلى لنا مدى إبداعه بمناسبة حدث عادى قد عبر عنه ألوف الكتاب قبله . هذه الولادة غريبة فى حد ذاتها ، فلم يصرخ الوليد توفيق :

« . . . والتفت الجميع إلى ناحيتى فوجدونى أنظر - كما زعموا - إلى ضوء المصباح وإصبعى فى فمى ، شأن المتعجب ! ياله من زعم ! إن كل أم تريد أن ترى فى ابنها معجزة كمعجزة

المسيح ؛ لأنها فى هذه الحالة ستكون هى مريم ! » . (ص ١٥) نلاحظ أولا أن البون شاسع بين شعور الحاضرين واستنتاج الراوى . ثم إن هذا التعريض الفكه بكبرياء الأمهات بعيد وغير متوقع . لكن سيطرة الكاتب تظهر بخاصة فيما بعد ، عندما يرتب ويقدر الفروض الحريّة بتفسير هذه الظاهرة الشاذة :

« إذا ثبت حقا أنى نزلت بغير صياح ، فلعل السبب هو أنى كنت مجهدا تعبا مكدودا من شدة الجذب إلى هذه الدنيا ، أو كان بلسانى علة من العلل ، أو أنه الضعف العام . وربما كان أفضل من ذلك جميعا أن يقال - كما قيل فى الكبر - إنى آثرت الصمت والسكون بخلا أو اقتصادا فى صياح لا طائل تحته » . (ص ١٥) كأننا بالكاتب ينظر بسرعة إلى مختلف التفاسير المعقولة ، حتى إذا وصل إلى الأخير منها ، وهو أعقلها وأفكهها ، وقف عنده وقفة تمحو كل ما سبق ، وينتهى بغمزة يوجهها إلى قارئه . إنه يتكلم عن وليد هنا كما لو كان امرءا راشدا . وهذا موقف عادى لديه إزاء ما يصف . وهذا يمكنه من بناء أى مشهد يقدمه بناء محكما ، يومىء بالحياة والنشاط فى إطار واضح الحدود كأنه لوحة ذكية :

« وكان يجرها حصانان هزيلان ، أحدهما أبيض والآخر أحمر . أما الأحمر فكان أصغر قامة من زميله الأبيض ، وكان بجواره كأنه يستند إليه و « يتشعلق » به ويحتمى بظله ، وكأنه لولا التوكؤ على صاحبه الأكبر لانهدم ! ربما كان أيضا حال الأبيض ؛ فهو يتوكأ على الأحمر دون أن يبدو عليه ، ويظهر من هيئته أنه معترف بضعفه . حصانان يتعاونان على البقاء . ويشجع أحدهما الآخر على مجرد الحياة . والظاهر أنهما نسيا أو تناسيا أنه لابد لهما من طعام ؛ فهما يضعان رأسيهما معا فى « مخلة » واحدة ، يقول الحوذى إن بها تبنا أو دريسا أو عشبا مجففا . لكن الخيل لا تتكلم ، ولن تكذبه » . (ص ١١٦) .

يخيل إلينا ، والحالة هذه ، أن الحدث لا أهمية له فى حد ذاته ، إنما يصلح ذريعة إلى إيجاد فصل نعاين فيه مهارة عرض بعضه وصف وبعضه تفسير له قيمة خلق حقيقى .

الحكيم مولع بالتعقل والاحتجاج المنطقى ولعا يجعله يتفنن فى هذه اللعبة المثيرة لذكائه وخفة روحه ، فيجد متعته القصوى فى كل ما يخالف المألوف والمسلم به . وكثيرا ما نتساءل ، وهو يقدم إلينا أمرا أقرب إلى المفارقة منه إلى واقع تصرف الناس وواقعهم ، هل اخترعه أصلا أم حرّف تسلسله تحريفا يضفى عليه طعم الجدة ؟ فلنأخذ نموذجين لنبين ذلك . الأول يتعلق بزواج جدة الحكيم ، والثانى عندما تزوجت وهى أرمل ولها ابنتان من رجل أرمل كذلك . والمألوف فى مثل هذه الحالة ، المأثور عن الحكمة البشرية ، أن تنجم عن هذا القران تعاسة أولاد المرأة ؛ لأن الرجل يغار منهم فيظلمهم ويقسو عليهم . وإذا بالنتيجة هنا خلاف ما انتظرنا . إن ابنتى المرأة هما المستبدتان والرجل هو المغلوب على أمره . وسائر القصة يرينا تمادى (حزب النساء) فى تعذيب الرجل . وما إن تزوجت البنت الكبرى حتى أهملت الوالدة زوجها إهمالا دفع به إلى أن يشكوها ثم يطلقها . لكن من منا تسول له نفسه أن يرثى لتلك المرأة ويعدها ضحية من ضحايا مجتمع « رجالى » ؟ .

« . . . فإذا هى لا توجد إلا فى بيت ابنتها الكبرى . تجلس بجوارها وتعاونها وتدلل كل مولود لها جديد ؛ وكانوا بحمد الله كثيرين ، كل منهم فوق رأس الآخر كما يقولون . هذا فضلا عن تشابه الأم وابنتها الكبرى فى العقلية ، وإنفاق وقتهما الخالى فى السحر لزوج الأم ، حتى يدب الخلاف بينه وبين أولاده فيخلو لهما الجو . وبلغ الحال من السوء حدا لم يستطع معه الزوج صبرا ؛ ففى ذات يوم ذهبت زوجته تمضى أياما عند ابنتها الكبرى ، فإذا هى تباغت بورقة الطلاق مرسلة إليها مع خادم » . (ص ٢٥٠)

أما النموذج الثانى فيتعلق بالأدب . لكن كاتبنا يستند هذه المرة إلى الاحتجاج ؛ فهو يناهض هنا الرأى الشائع الذى يقضى بأن العرب وصلوا إلى المسرح متأخرين لتنافر أساسى بين عقليتهم والمبادىء التى قام عليها المسرح ، فيقول الحكيم إن روح المسرح أصيل عندهم ، وأنه هو نفسه ينتسب إلى الأصل :

« إن طبيعة التركيب والتركيز عند العرب منذ القدم فى الشعر والفكر والأدب والبلاغة - هذه الطبيعة التى هى جوهر الفن المسرحى - تجعلنى دائما أعتقد أن السليقة العربية هى سليقة مسرحية . وإذا كانت ظروف مختلفة قد حالت دون تجسيد هذه السليقة بالطريقة المعروفة عند اليونان ، فإن ذلك لم يمنع من ظهور بوادرها فى أشكال أخرى ؛ فأنا كلما تصورت مشاهد رسالة الغفران للمعرى ، أو قرأت قطعا من حوار فى الأغانى أو للجاحظ ، رأيت ذلك البناء المحكم للصورة والعبارة ، والإصابة المباشرة للمفصل ، بلا لغو ولا فضول فى التلوين السريع للشخصية أو العاطفة أو الفكاهة ، أوقن وأشعر بالجذور العميقة الخفية لهذا الميل عندى للفن المسرحى» . (ص ١٦٩) .

لا شك أن هذا الزعم يفاجىء القارىء بطابعه الاستفزازى ، لكن فضله بديهى فى سبيل تنشيط التفكير فى موضوع طالما نوقش ، خصوصا والحجج المدلى بها مقنعة .

إن تطبيق مبدأ القياس وحده يمكن كاتبنا من أن يرسم الأشخاص التى يقدمها بخطوط موحية ومذهلة . فهو يقيم بين والديه مقارنات تسفر فى معظم الأحيان عن التناقض بينهما ، إلا أننا نكتشف أن هذا الرجل الوقور وتلك المرأة النارية يتساويان فى افتقارهما إلى الروح العملية . ثم بين كليهما من جهة ، وصاحب الترجمة ابنهما من جهة أخرى ، يجرى الكاتب مقارنة أخرى ، ضمنية أو صريحة : إنه يشبه أباه فى أغلب أخلاقه ، لكنه ورث

من أمه مزية لا يستهان بها ، وهى قوة الإرادة . وإذا بدا أخوه على نقيضه منذ صغرهما - وقد ازداد هذا التناقض على مرور الزمان - فإنهما يتفقان فى ميلهما إلى الاعتقاد أن الأهم فى الحياة - وإن اختلفا فى تحديده - يلتمس خارج قاعات الدرس ، وأنه غير ما يتصوره الوالدان . وهكذا من حين إلى آخر يجرى التقريب والتفريق بين هذه النماذج البشرية ، فتزداد الشخصية المحورية - شخصية الكاتب - وضوحا ونورا . فنحن معه أمام صورة بشرية مستحبة لأنها مفهومة ، وأبعد ما تكون عن الفوضى أو العشوائية . إنها صورة بشرية منظمة ومعلمة ، قد أعمل فى تقديمها عقل منظم غير ممل .

ولوخاف الكاتب أن يحس قارئه بالملل ، لوجد فى أسلوبه السلاح الفعال لدفع هذا الملل . لذلك نراه أحيانا يوفق إلى عبارات براقة تطرد أى فتور قد يعتور المتلقى . على سبيل المثال ، بعد أن أشار إلى العنصرين المكونين لنسبة - العنصر التركى أو الفارسى أو الألبانى ، والعنصر المصرى - يقول :

« إن سحنة والدتى وجدتى ومالهما من عيون زرقاء ، تنم عن أصل غريب على كل حال . ولم أرث أنا ولا شقيقى هذه الزرقة ولا ما يقرب منها ؛ لأن سحنة والدى الفلاح القح كانت فيما يبدو قديرة على صبغ بحر أزرق بأكمله . » (ص : ١٩)

ويجيد الحكيم تجديد مفهوم كلام مأثور فينقله من قدسية التراث إلى مرح الحداثة فتصبح لتعبيره صورة ونبرة جديدتان . إننا نذكر أن أباه امتحنه ذات مرة ، ولما أخطأ ضربه ضربا أسال الدم من أنفه :

« . . . وأنا ألعن المعلقات وأصحابها بل ألعن الشعر كله . وكان من الطبيعى والمنطقى أن أحبه كما أحبه أبى ، ولكن الدم الذى سال من أنفى بسببه ، بغضه إلى نفسى مدة طويلة . وكيف كان يمكن أن أحبه وقتئذ وبينى وبينه دم مسفوك » . (ص :١٠٨)

كانت الفرصة سانحة ، فلمح تلميحا خبيثا إلى الثأر ومقتضياته عند العرب القدماء . ولا يتحرج كاتبنا أحيانا ، لخفة روحه ، من أن يتهكم فى مواطن أحق بالجدية . مثلا عندما يريد أن يفهمنا مدى حزن جدته بعد طلاقها :

« طول طفولتى وأنا أسمع من والدتى وجدتى مأساة الطلاق هذه ، وكأنها مأساة الحسين فى كربلاء » (ص : ٢٥)

وفى وسعنا أن نتذوق طعم هذا التشبيه إذا اعتبرنا سياق القصة الذى سبق أن عرضنا له - فعرفنا أن الراوى يهزأ من جدته ويرى أنها تستحق نكبتها . من الواضح أن السخرية والتهكم يحتلان محلا مركزيا فى الكتاب ؛ لكن قبل أن نعالج هذه النقطة ، نود أن نعود إلى الجانب المنظم لفن الحكيم وهو يتراءى على مستوى مشهد كامل . إن تمكن الروائى يتضح أيضا فى قدرته على أن يرسم لوحات شاملة . وفى الكتاب فصلان مهمان ، نجد فيهما وصفا مسبوك البناء وموجزا فى الوقت نفسه يتيح لنا أن نعاين المشهد عيانا خلال حلقاته كلها ، وأن نحس بتوتره ، وأن نتابع بشغف جريانه .

فلننظر أولا إلى الزيارة التى يقوم بها والد الكاتب بصحبة زوجته وابنهما الرضيع إلى أبيه . لم تكن الأم الشابة قد التقت بحميها . ويشير الكاتب إلى أنها كانت تنتظر كثيرا من هذه الرحلة . إنها متفائلة ، والجو جميل ، ومنظر الريف خلال نافذة القطار أخاذ ؛ وهى لذلك ترجو أن تقضى نهارا ممتعا . لكن زوجها يكدر بالها حين ينصحها أن تستعد لأن تصبر عند لقائها بزوجة أبيه الجديدة المتكبرة المتآمرة ، فتغضب ، وتؤكد له أنها لن تتنازل عن كرامتها ، وأنها سوف ترد الشر بالشر ، وكأنما بالزوج أثارها عوض أن يهدئها . وعلى كل فإنهم عند وصولهم لا يقابلون الزوجة الجديدة مباشرة ، بل ينزلون فى جناح البيت الخاص « بالزوجات القديمات » . وبطبيعة الحال يزيد هذا من سوء ظن الوافدة فى زوجة حميها المفضلة ، بل يدفعها لأن تنطق بجملة تهددها بها . وتصل الجملة إلى أذنى الزوجة الجديدة فتثور وتشكو إلى زوجها ، فتعقد محكمة للنظر فى قضية المتهمة ، تلك الشابة الوقحة . وها كم جمهور المحكمة بل شهودها :

« إن جميع من فى هذا البيت الكبير قد حضر المحاكمة . كل الزوجات القديمات وأولادهن ومن كان بالعزبة من إخوة زوجها ونسائهم . لم يبق أحد لم يحضر ليشاهد ، أو ليشهد بالحق وبالباطل ، إرضاء لسيد البيت ، ونفاقا لزوجته المفضلة » . (ص ٥٥) .

إننا نيأس من نجاتها ، لا سيما أن زوجها أنذرها أنها لو أصرت على موقفها لطلقها . لكنها بالرغم من ذلك تعاند : « من يتجرأ على إهانتها فإنها تقطع لسانه بالمقص » (ص ٥٦) . إنها إذن محكوم عليها مقدما . وإذا برب الأسرة يتدخل ويخلص زوجة ابنه لأنه أعجب بشجاعتها . وقد استطاع أن يعجم عودها فيتوسط بينها وبين زوجته حتى تتصالحا . وبعد ذلك بسنين تقول والدة توفيق له : « خذلنى أبوك يومها فذلنى » . (ص ٥٦)

إننا هنا نضع يدنا على أحسن صورة للحدث الواقعى الذى رفع إلى منزلة الخلق الأدبى بفضل صرامة التعبير . ومهارة الكاتب فتتمثل فى أنه يحتفظ بعناصر الواقع التى تكون المفاجأة وتحدث التشويق وتشد التوتر إلى الكارثة الواقعة ، ولكنها قبيل وقوعها تأتى بالفرج . وحتى الشخصية التى لا يتوقع لها دور (Des ex Machina) وهى هنا رب الأسرة - ماثلة فى هذا الفصل الذى يستحق أن يضم إلى أحسن الفصول المسرحية أو الروائية الحديثة .

أما المثال الثانى فهو الصفحات التى قص فيها كاتبنا وفاة أبيه إسماعيل الحكيم . ولا يخفى أن معالجة هذا الموضوع صعبة ،

فالكاتب عرضة معه لخطر السقوط فى ابتذال التطرق إلى المعانى البلاغية . لكن كاتبنا نجا من هذا الموقف الحرج بأن عرض الموضوع عرضاً يقنع بصدقه . منذ الأسطر الأولى التى تصف تأمله فى جثة أبيه ونحن نحس بأن هذه الرؤية خالية من الإسفاف والتعاظم معا .

« لم تشأ الممرضة أن ترينى وجهه ، ولكنى أصررت على أن تكشف لى الغطاء لأتأمل ، وإذا بى أرى وجها لا يمكن أن أنساه . إنه الصفاء والتجرد والسمو عن الأرض . كل ذلك قد ارتسم على وجه هادىء بلا ملامح - أو ربما كانت تلك هى ملامح الخلود . » (ص ٢٠٤) .

كل ما يحيط عادة بموت المخلوق العزيز ، من ذكر العواطف ووصفها ، محذوف هنا ، كما حذفت الإشارات الفلسفية الطنانة إلى معنى الموت . وهذا الحذف لا يبدو متكلفا ، بل نشعر انه منطقى . إنه ثمرة الرؤية الحديثة العصرية للموت ، رؤية تفر من الإفراط فى المهابة والقداسة لتُبقى فقط على الخطوط المجردة لظاهرة عادية . منذ أول وهلة يقدِّم الفناء على أنه حادثة تطلق سلسلة من العمليات المادية والمجاملات الرسمية والاجتماعية لم يُعَدّ لمجابهتها أهل المرحوم .(*) غير أنه كان هناك ، لحسن الحظ ، أصدقاء « يفهمون فى هذه الأمور » ويمدون إليهم يد المساعدة . ثم المبرر الثانى لهذا الجفاف العاطفى فى التعبير يأتى من طبع الراوى نفسه . إنه عصِىّ الدموع ، مهما كثرت آيات الحزن على بعض المشيعين .

وعلى العكس من ذلك يسيطر على بال الراوى تحلل الجثة ؛ فهو يشير إلى الرائحة الكريهة المخيمة خلال أربع وعشرين ساعة بعد الوفاة ، ويرجع إلى تأمل ملامح الميت وقد تحولت :

« هذا الأنف الذى أعرفه لأبى قد بدأ يتخذ شكلا آخر . بدأ يلين كأنه قطعة عجين . والبطن قد انتفخ كأنه بالون يوشك أن ينفجر . معالم والدى أخذت تتفكك أمامى ، كما يتفكك شكل سحابة فى السماء ويتلاشى . إن الفناء إذن ليس كلمة تكتب على الورق ونلوكها » (ص ٢٠٩) .

والكاتب يتخذ مستويات شتى ليعالج موضوعه . وقد رأينا هنا المستوى الجثمانى ، أما المستوى الثقافى فيطرقه الكاتب عندما ينظر إلى رجال يحملون أباه مسجى ، فتخطر بذاكرته صورة هاملت محمولا على أكتاف الأبطال . (ص ٢٠٨) .

هذا الانتقال عبر أجواء مختلفة عند التعبير عن موضوع واحد أمر مهم ، لما يدخله من تنوع فى السرد . والحكيم يغير مرة أخرى مستوى سرده فى ختام القصة ، مظهراً جراءة منقطعة النظير ، إذ لا يتحرج من اللجوء إلى الفكاهة ، فيذكر ، وهو فى المقبرة ، أن آخر جنازة شيعها كانت جنازة جدته ، وأن والده يومها تخلص من إلحاح الفقهاء « والتربية » المتشبثين به فى طلب البقشيش قائلا لهم : « المرة الجاية .. المرة الجاية » . (ص ٢١٠) .

تهكم الحكيم وممارسته لفن السخرية من أنجح الدواعى إلى اعتباره كاتباً « حديثاً » بكل معنى الكلمة . إن لباقته النادرة تجعله يهزأ من نفسه إذا ما عنت الفرصة . رأينا أعلاه أنه لم يغل فى تقريظه لأترابه الشبان المؤسسين للمسرح المصرى (لم يكونوا سوى مقلدين) . وحيث إن كل أحد منهم له مؤلفه الأوربى المفضل الذى يمصر مسرحياته ، كان مؤلف الحكيم المفضل الذى يتخذ منه أسوة ومعدناً الفرنسى « ألبان فلا بريج » ، وكان يعده ، بطبيعة الحال من الكتاب الأفذاذ . ثم يقدر للحكيم أن يسافر إلى فرنسا ، وأن يتعرف عن كثب الأوساط الأدبية هناك فإذا به يكتشف أن فلا بريج هذا كاتب مغمور :

« ففى ذات يوم ، بينما كنت أتصفح جريدة « الطان » ، إذا بى أرى سطرين لا ثالث لهما فى آخر صفحة ، تنعى « المسيو ألبان فلا بريج » ، كاتب فودفيل ، كتب بضع مسرحيات وتوفى عن ثمانين عاماً . فقلت فى نفسى : سبحان الله ! أهذا هو فلا بريج كله ! وأطرقت أسفاً وترحمت عليه . ولعلى الوحيد الذى أسف عليه بين ملايين البشر فوق هذه الأرض » . (ص ٢٢١) .

ومما يلفت النظر كثرة الفقرات المضحكة أو الفكهة عنده . وفى بعض الأحيان لا تتعدى القطعة جملة واحدة سجل فيها الحكيم لحظة طريفة . يحضر مثلا - « تجارب » مسرحيته الأولى . البطلة الرئيسية للمسرحية أمية وقد عينوا لها شخصاً يلقنها دورها . فالحكيم يراهما وهو يحفظها الدور كلمة كلمة ، كأنها دجاجة يلقى إليها الطعام حبة حبة . (ص ٢٣٣) .

وأحياناً أخرى يطلعنا على أمر مدهش لا يعرف له تفسيراً ، فيضرب أخماساً فى أسداس . مثلا عندما يحدثنا عن كتاب فرنسى مصور عن الجسد البشرى ، لا يفهم كيف احتفظ به دائما دون أن يحاول ذلك :

« يظهر أن للكتب أقدارا وأعماراً مماثلة لأقدار الناس وأعمارهم . يعمر منها ما يعمر بغير ما سبب ؛ ويختفى منها ما يختفى بغيرما سبب أيضاً ! » (ص ٦٨) .

لكن النصوص الناجحة حقا هى النصوص الطويلة نسبياً ، التى راعى فيها المؤلف شروط الصناعة المتأنية الدقيقة ، فيتجلى فيها أثر الملكات الحكيمية العتيدة : قوة الملاحظة ، والذكاء ، والمكر .

يروى لنا مثلا فى صفحتين ونصف صفحة لقاءاته مع زميلين

(*) الجدير بالذكر أن الجملة التى يعبر بها عن هذا المعنى ينطقها شخصان فى صفحة واحدة أحدهما بالدارجة والآخر بالفصحى ، رمزا إلى شمولية الكارثة وعجز الإنسان (ساذجا كان أو متعلما) إزاءها . (ص ٢٠٧) .

له فى عهد المدرسة الثانوية ، يجتمعون ليمثلوا - لأنفسهم - مسرحيات قد ألفها هو - وكان يحتفظ دائما لنفسه بدور البطل . وذات يوم يكتب « النعمان بن المنذر » ، والصديق الذى يمثل التمثيليات فى بيته يطالبه بدور البطل ؛ أولا ، لأن اسمه الحقيقى هو النعمان ، وثانياً لأنه صاحب العباءة التى يلبسها البطل .

« كانت حجة الاسم دامغة . وربما لم تكن دامغة ، ولكنى أمام إصراره ، والبيت بيته ، والمنظرة منظرته ، والمسرح مسرحه ، والعباءة عباءته ، لم أر بدا من النزول مكرهـا على إرادته ، وإن كنت لم أغتفر لـه هذا الاغتصاب لدور صنعته ودبجته بعناية لنفسى » . (ص ١٤٧)

لا غـرابة أن يلتقى تـوفيق الحكيم فى الأوساط المسرحيـة بشخصيات طريفة . وأغربها لا منازع ، صديقه « ممتاز » الذى رافقه سنين عدة ، وقاسمه هوايته للمسرح ، بل شاركة تأليف « خاتم سليمان » - مسرحيتهما الأولى . وعندما رجع الحكيم من فرنسا لقيه فرحاً ، لكن الآخر أخبره أن المسرح انتهى فى مصر وأنه ، فيما يخصه ، قرر أن يـولى ظهره للمسـرح ، وأن يتخذ لنفسه وجهة أخرى وهواية جديـدة ، هى تحويـل النحاس إلى ذهب ! ويمتنع الحكيم عن إبداء أى شك فى جدية حديثه ويسأله فحسب إن كان قد وصل إلى نتيجة :

« أجاب أنه قد تم له ذلك بالفعل » . إلا أنه بعد أن جمع كل ما وصلت إليه يده من أوانى البيت النحاسية وصهرهـا وأطلق عليها البخور وقرأ التعاويذ ، لم ينتج منه إلا قطعة صغيرة جداً من الـذهب ، لا يسـاوى ثمنها نصف ثمن النحـاس الـذى صهر » . (ص ٢٦٦) .

إذا اطلع أى قارىء فرنسى على هذه السطور تذكر فوراً برنار باليسى مخترع « الميناء » ، الذى قيل إنه أحرق أثاث بيته جميعاً قبل أن يفتح له ، وتذكر أيضاً الشاعر الفرنسى المعاصر « جاك بريفير » الذى روى فى شعر له قصة ذلك المزيف الذى كان ينتج نقوداً تكلفه ضعف قيمة النقود الصحيحة ! إن صانع الذهب هـذا يتصل اتصالا وثيقاً بعـالم الجان ويجيـد الحديث عنـه إلى حد ما . يقول الحكيم « خلت نفسى - آخر الأمر - محاطاً من كل جانب ببسم الله الرحمن الرحيم إخواننا أهل تحت » . (ص ٢٦٦ - ٢٦٧) . لكن القصة لم تكتمل بعـد . تمر السنـون ، ويلتقى الحكيم مرة أخرى بصديقه وقد تقاعد عن الوظيفـة ، واستبـدل بمعاشه أطيانـاً من مصلحـة الأمـلاك تحتـاج إلى استصلاح ؛ ومن ثم لم تكن الصفقة رابحـة . ولذلـك يقول الحكيم : « هذه المرة قد نجحت فى تحويل الذهب لا إلى نحاس فقط ، بل إلى تراب ! » (ص ٢٦٨) .

ولا يفوتنا أن نلاحظ أن الجملتين الأخيرتين اللتين أوردناهما منغمتان فى جو شعبى يألفه المصريون ؛ فهناك عبارة تعويذية عند ذكر العفاريت من جهة ، وعبارة شبه عامية تفيد الشىء عديم القيمة (مثل التـراب) . وهذا الأسلوب يـدعونـا إلى أن نقبل التجول فى هذا البـرزخ بين الـوهم والواقـع ، ما دمنـا نحس بأنفسنا فى تجاوب مع بنى آدم ؛ وحذار أن نخطىء التقدير . هذا الاندماج فى طائفة أمثالنا الآدميين لا يعنى بالضرورة الرجوع على الأعقاب أو التقهقر إلى الأساطير البالية ؛ لأن الحكيم يقول : « وأنا دائما أصدق أعاجيب القوى الخفية ، سـواء أطلق عليها اسم الجن ، أم اليوم اسم الإلكترون » (ص ٢٦٧) .

غير أن كاتبنا يستقى من الواقع ، الواقع وحده ، مادة قصة حرية بأن تعد أحسن قصة مطولـة أنتجتها فكـاهته فى تـرجمته الذاتية . إن هذه الصفحات الست عشرة لا مانع من أن نضعها فى صف واحد مع بعض نصوص الجاحظ ، وبصحبة ما كتبه الفكاهيون العالميون المحدثون . ومن الممكن أن نطلق على هذه القصة عنوان « تطوير بيت الإسكندرية أو ساقية جحا » . وبطل القصة هو والد توفيق . ومن المؤكد أن إسماعيل هذا ، الصارم الوقور ، الواسع الفضول ، كان شخصية عظيمـة ، لكن ابنه عـظمه أيضـاً ، بل خلده ، بـرفعـه إلى مـرتبـة الشخصيـة - النموذج » - على غـرار « دون كيخوت » أو « أربـاجون » .

والقصة المذكورة لم يستطع الكاتب أن يحدد زمنها ولو على وجه التقـريب ، فمنذ البـداية أسىء اختيـار موقـع البيت حين تم شراؤه ؛ إذ ابتعد عن شاطىء البحر . ثم يرتفع سعر القطن ، ويجد بطلنا نفسه صاحب ثروة لا بأس بها ، فيقـرر أن يستفيد منها ، لا لكى يحرر البيت من الرهون التى تثقله ، بـل ليوسـع البيت ويجـدده . وبما أنه يعد نفسه خبيـراً فى كـل ما يتعلق بالمعمار ، فإنه يرفض أن يبذر ماله باستدعاء متخصصين هو فى غنى عنهم . فسوف « يكون هو نفسه بنفسه المهندس والمقاول وملاحظ العمل » (ص ١٨٥) . وينبرى لتحقيق مشروعه كما لو كان هوى حياته العظيم فلا يعرف حدا لنشاطه :

« فقد أصبح البناء والهدم فى منزلنا هذا شيئاً طبيعياً مستمراً ، كالأكل والشرب » . (ص ١٨٥) .

« فأول ثغرة فتحها المقاول فى جدران هذا البيت لم يستطع كل مال الأرض ، ولا مرتب والدى الكبير وقتئذ ، ولا الأموال التى اقترضوها من البنوك والمرابين ، أن تسد هذه الثغـرة » . (ص ١٨٤ - ١٨٥) .

وتكثر أخطاء التقدير فيتحتم هدم ما بنى . وهـذه الأعمال التى لا نهاية لها يسميها العمال « ساقية جحا » .

هؤلاء العمال عنصر مهم فى القصـة بطبيعـة الحال . إنهم « البناؤ ون والنجارون والبياضون » . وهذا الثالوث يتكرر ذكره محدثاً نوعاً من « اللازمة » ، أو من الإيقاع ، يعلن الانتقال من مرحلة إلى مرحلة أخرى من العمل القصصى ، أو من العمل المعمارى . وسرعان ما فهم العمال أنهم مقيمون فى هذه الورشة مـدة طويلة لا محـالة ، فيـأخـذون راحتهم كـأنهم فى بيتهم ،

يستقبلون ضيوفاً ويشربون ويأكلون على حساب صاحب البيت ، ويسمحون لأنفسهم أن ينتقدوا ما يحمل إليهم من طعام وشراب . كل صباح يجمعهم صاحب البيت قبل أن يذهب إلى المحكمة ، مقر وظيفته ، ويلقى عليهم ما يسميه «الدرس» ، الذى يتأكد فى أثنائه أنهم قد فهموا نصائحه عن ضرورة أن يراعوا « جدول العمل » ، أى برنامج ما ينتظر أن يؤدوه من مهام يومهم هذا . وعند رجوعه يكتشف دوماً أنهم أخطأوا تنفيذ ما أمرهم به ، فيتحتم هدم ما بنى ثم إعادة بنائه . وهو يقضى كل أوقات فراغه هنا فى معمعة البناء والهدم . وقد شاع هذا الخبر فى البلد ، وعرف به أصدقاؤه وزملاؤه ، فزاروه ليتعلموا من خبير كيف تدار الأشغال المعمارية .. لعل وعسى ! وجاءه أحدهم زائراً ، وهو مستشار فى المحكمة :

« يتطلع مبهوراً إلى والدى وهو يصعد ويهبط على سقالات البنائين ، يقيس الجدران بعصاه ، ويأمر وينهى ، وينصح ويشير ، وينهر ويصيح » . (ص ١٩٥) .

كل هذه الجهود لا تذهب سدى على كل حال . يكبر البيت ، ولكن هذا النمو يحصل دون تخطيط . وكل تغيير جديد هو تحقيق [illegible] المعبة بدت كأنها معقولة « عين العقل » على هذه الوتيرة : ما دمنا عملنا هذا فمن المنطقى أن نعمل ذلك :

« الفكرة بدت لهم منطقية ، ومصيبة أهلى ، وخاصة والدى ، أنه يبدأ دائما من المنطق » (ص ١٩٢) .

وتتسلسل التغييرات . وفى اللحظة التى يستعد فيها البناؤون والنجارون والبياضون « لمغادرة البيت ، إذا بصاحبه يأمرهم بأن ينجزوا مشروعاً معمارياً جديداً قد أفرزه رأيه المنطقى الخصب ! » المشروع الأول كان أن يضاف طابق يؤجر للمصطافين ، ثم زيد على ذلك حائط يحد الحديقة ، ويحول دون إطلاع الجيران على الحديقة . ولم لا نبنى حائطاً ثانيا أمام هذا الحائط ونغطى ما بينهما بسقف ، حتى يتاح لنا تأجير شقة أخرى ؟ ثم يأتى تحسين آخر : بناء جسر بين هذا الجناح الجديد والبيت الأصلى ، يتبعه رصيف مبلط طوله ثلاثون متراً ، يمتد بحذاء الجناح . لكن أغرب قفزة تحدث فى هذا التسلسل الجهنمى منشؤها طلب سماد يقدمه للجناينى ؛ فيقدر بطلنا العبقرى أنه سوف يوفر مالا كثيراً إذا كان له حصان يغنيه بروثه عن شراء السماد . ولكن إيواء الحصان يحتاج إلى اسطبل وبما أن المفروض أن يجر الحصان عربة توفر لهم نفقات المواصلات فليكن الاسطبل من نوع جديد مبتكر : بيت صغير بثلاثة طوابق : الطابق الأعلى للحوذى ، والثانى للحصان ، والأسفل للروث .

وإذا بالبيت الصغير يبنى فعلا فى الحديقة . ثم إذا بالبيت الكبير يطرأ عليه تغيير جديد ؛ إذ يضاف إليه طابق يمثل إمكانية أخرى للتأجير .

لكل شىء آخر . غير أن ختام هذه القصة يتم على شكل قفزة كذلك . لن يجىء حصان ولا حوزى ليسكنا البيت الصغير . ولن يستأجر المصطافون شقق البيت المعدة لهم ، لأنهم يؤثرون شاطىء البحر إقامة لهم . يحسن إذن بصاحب البيت أن يفكر فى بيعه ! وأخذت هذه الفكرة تسيطر على أذهان الأهل جميعاً ؛ لكن المشترين لا يقبلون ؛ فلا بد من وسيلة أخرى . فليستبدلوا بهذا البيت المرهون أطياناً - مرهونة هى أيضاً . لقد انتهى عهد « البنائين والنجارين والبياضين » ، وبدأ عهد السماسرة . وإن بطلنا ليقضى السنوات الأخيرة من حياته فى صحبتهم ، دون أن يوفق فى محاولاته ، إذ يموت وتنقل جثته إلى هذا البيت . وقد قلنا إن الختام حدث على شكل قفزة ، ونضيف أنه ختام مفتوح أيضاً . هل هناك ختام أنسب بالحداثة من هذا الختام القافز المفتوح ؟ .

إن توفيق الحكيم يعد بين الرواد القليلين الذين أسسوا الأدب العربى المعاصر . لم يكتف بالاشتراك فى خلق القصة العربية بـ « عودة الروح » والمسرح العربى بـ « أهل الكهف » ، بل أظهر بتأليف « يا طالع الشجرة » أنه منسجم وأحدث تيارات الفن المسرحى . فلنغتبط أن صدر « سجن العمر » فى تاريخ متأخر نسبياً ؛ لأنه ترجمة ذاتية ألفها كاتب متمكن من فنه ، قد نقى ذكرياته . لا شك أن ما نجد فى الكتاب من معلومات تفيد تاريخ الأفكار والمنجزات المسرحية المصرية الأولى يعد ذا أهمية قصوى ، خصوصاً وأننا نستطيع ، فى هذا السياق ، أن نقدر تقدم الحداثة فى الأذهان من أعمال مسرح « الفرانكو آراب » - وهو تقليد رخيص للمسرح الكوميدى - حتى آثار مثل « أهل الكهف » أو « شهرزاد » ، هى ثمرات الاشتراك الفعال فى المسرح الطليعى العالمى . لكننا هنا أهملنا هذا الجانب من الكتاب ، وحاولنا أن نصغى إلى درس الحداثة فى « سجن العمر » نفسه .

ومن شباب الحكيم نفهم أن تفتح الفكر وإرادة التعلم لن يقهرا ، ما دام الناشىء يبصر جليا ما يهدف إليه ، وإن عارض هدفه الرأى العام . ليس هناك حدود بين الماضى والحاضر ، ولا بين العقل والخيال ، ولا بين الأسطورة والواقع . الفكر الإنسانى يتغذى من كل ذلك ويفرز كل ذلك . والأداء الأدبى يجرد الواقع ويعظمه . وعندما يلتقى الكاتب على سبل الإبداع بأساتذة الماضى فإنه يصبح أقرب إلى الحداثة .

● قراءة فى رواية حديثة

"مالك الحزين"
الحداثة والتجسيد المكانى للرؤية الروائية

صبرى حافظ

رواية إبراهيم أصلان الأولى (مالك الحزين) رواية جديدة وشائقة بحق . جديدة على الكاتب الذى عرفناه حتى الآن كاتب أقصوصة متميز . وجديدة على الرواية العربية التى كانت ، ولا تزال إلى حد كبير ، محكومة بمجموعة من التصورات الثابتة ، ولا أحسبنى أغالى إن قلت الجامدة ، عن الرواية كمفهوم أدبى ، وعن علاقاتها بالواقع ، ودورها فيه ، وقواعد إحالاتها له . وجديد هذه الرواية لا يمكن فصله ، بأى حال من الأحوال ، عن الحساسية الفنية الجديدة التى نجحت أقصوصة الستينيات فى بلورة ملامحها وترسيخ رؤاها . ولا عن جديد الرواية الذى طلعت علينا به مؤخراً أعمال مهمة أو شائقة لبدر الديب وإدوار الخراط وبهاء طاهر وعبد الحكيم قاسم وصنع الله إبراهيم وجمال الغيطانى ومحمد البساطى وإبراهيم عبد المجيد وغيرهم . ومع ذلك لا يمكن عدّ جديد هذه الرواية ، بأى مقياس من المقاييس ، تكراراً لإنجازات أىّ من هذه المغامرات الروائية الجديدة ، برغم انتمائه إلى حساسيتها الفنيةنفسها . ولكنه إثراء لها وإضافة متميزة إلى قسماتها التى تزداد مع الأيام وضوحاً ورسوخاً وعمقاً . إضافة تنتمى إلى العالم نفسه كانتماء الأفراد المتعددين المتباينين المتمايزين والمختلفى المشارب والمنازع إلى الوطن الواحد .

وقد استطاعت هذه الحساسية الروائية الجديدة أن تسهم فى تخليص الرواية العربية من قبضة الأنساق الذهنية والتجريدية التى دأبت على اختزال الواقع والرواية معاً إلى علاقات تبسيطية ، وعلى التعلل بالأوهام الإيديولوجية تارة ، وبنبل القصد أخرى ، لقسر الواقع الإنسانى على الوقوع فى أحابيل رؤاها وأوهامها عنه . كما رفضت الانخراط فى قطعية الكسل العقلى الذى استمرأ تكرار أنماط شريحة الحياة الآنية منها أو التاريخية وأحال الإبداع إلى قوالب جامدة وصياغات محفوظة ، وضاقت بإخفاق الرواية العربية فى التحول بالرؤى الإبداعية وتجديدها ، بالطريقة التى تستطيع معها مواكبة تحولات الواقع واستيعابها ، ناهيك عن تجاوزها واستشراف مستقبلها . وحاولت هذه الحساسية الجديدة الانفلات من أسر الرؤى التقليدية عن العلاقة الآلية بين الأدب والواقع وعن قواعد إحالاتها له ، وقبل هذا كله من الفهم التقليدى للعمل الفنى : طبيعته وآلياته المعقدة وغاياته . غير أن رفض الحساسية الجديدة لهذه الإشكاليات لا يعنى طرحها عن أفقها كلية . فهى مشغولة بقضايا الفن أشد مايكون الانشغال ، غارقة فى بلبال العالم ومستغرقة فى همومه برغم حفاظها على استقلالها النسبى عنه . فلا يمكن عدّ جديد هذه الروايات إذن طرحا للإيديولوجية أو تخليا عن دور الرواية فى الواقع بقدر ماهو تصحيح لهما معاً وإعادة رؤيتهما من منظور أكثر صلابة وأشد تماسكاً وفاعلية .

(١) إشكاليات استهلالية وطبيعة القراءة :

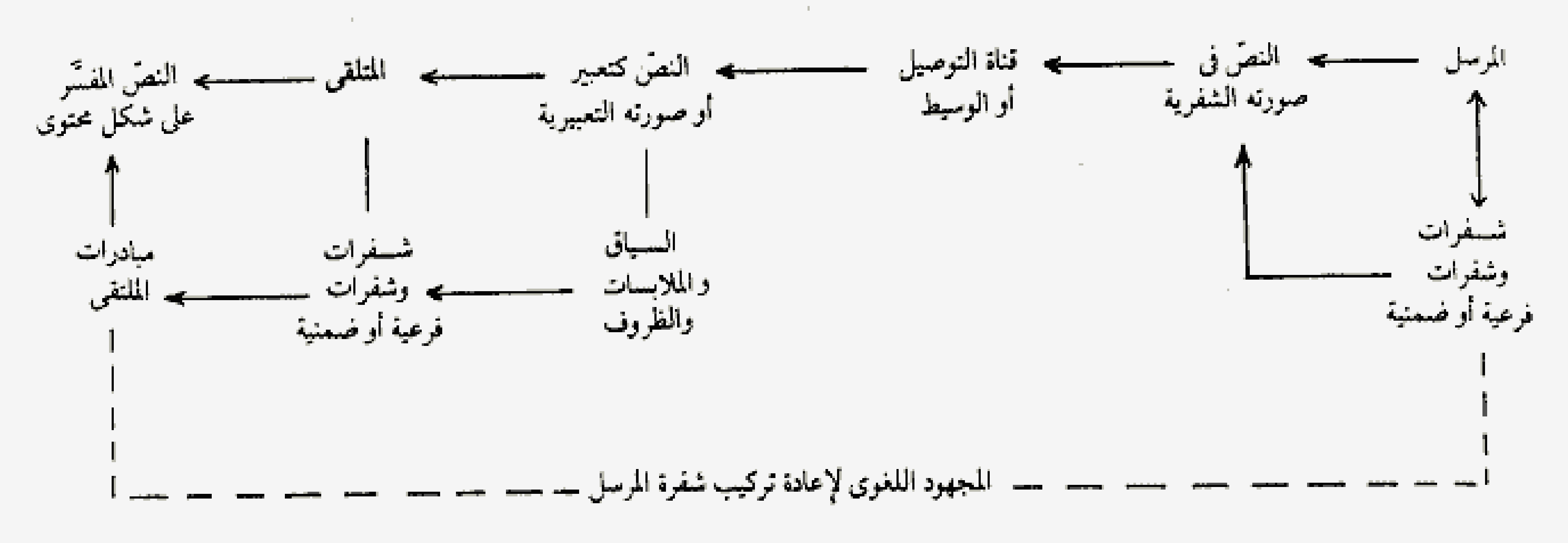
وفد إبراهيم أصلان إلى عالم الرواية بعد أن رسّخ قدميه فى أرض الأقصوصة العربية ، واستطاع أن يبلور لنفسه صوتاً فريداً ، وعالماً أقصوصياً ثرياً ، وأدوات فنية تحمل ميسمه الخاص

وبصماته الواضحة . وقد أقبل الآن بهذا كله إلى عالم الرواية . والرواية كجنس فنى غير الأقصوصة . ليس فقط لأنها أطول نصاً وأوسع عالماً ، ولأن طول الشريط اللغوى وثيق الارتباط بطبيعة « ما يقصّ » ، وبطريقة قصّه ، ولكن أيضاً لأن الرواية تسعى إلى تقديم لوحة اجتماعية أعرض تنطوى على علاقات اجتماعية وأنساق بنائية متشابكة وعلى رؤى فلسفية متكاملة . وحتى إذا ما ركزت الرواية على حالة فرد متوحد كما تفعل الأقصوصة عادة ، أو على لحظة زمنية قصيرة كعادة الأقصوصة ، فإن طول الشريط اللغوى مايلبث أن يترك بصماته الواضحة على هذا الفرد المتوحد، واللحظة القصيرة ويزودهما بروافد وأبعاد ، تخرج بهما عن تركيز الأقصوصة المعهود على اللقطة واللحظة والفرد الهامشى المغمور أو المقتلع من علاقاته الاجتماعية دون أن يتمكن من الإفلاع عنها ، وتدفع بها إلى خضم علاقات أوسع ودلالات اجتماعية وحضارية لا مهرب منها ، وامتداد زمنى وتاريخى يفرضه طول الشريط اللغوى برغم محدودية الزمن الروائى أو اختزال العالم الإنسانى أو تقلّص مساحة اللوحة الاجتماعية .

ولأن (مالك الحزين) رواية كتبها كاتب أقصوصى ، فإنها تمزج بين لحظات الأفراد الهامشيين المقتلعين ، الذين يتشوقون للتواصل ، ويقاسون من عذابات هامشيتهم وتوحدهم وإحباطاتهم ، والذين امتلأ بهم عالم أصلان الأقصوصى ، وبين طموح الرغبة الروائية فى استيعاب آليات لوحة العلاقات الاجتماعية والإنسانية المتشابكة والمعقدة بين هؤلاء الأفراد جميعا ، وبينهم وبين المكان الذى يعيشون فيه ، والذى يوشك أن يكون المرتكز المحورى للرواية ، والرابطة الأساسية التى تجمع بينهم . ويطرح هذا المزج ، والآثار التى تركها على بنية (مالك الحزين) الفنية ، أولى الإشكاليات الاستهلالية التى تؤثر على طبيعة قراءتنا لهذه الرواية ، التى نلمس آثارها بوضوح فى بعض المراجعات النقدية التى تناولت هذا العمل حتى الآن[1] . ذلك لأن المزج بين شفرتى شكلين قصصيين ومواضعاتهما قد ترك بصماته بشكل أو بآخر على قراءة هذا العمل . وأسفرت هذه البصمات عن نفسها تارة فى تفسير الرواية وتعرف طبيعة المعنى فيها ، وأخرى فى مناقشة بنائها وقضاياها الفنية .

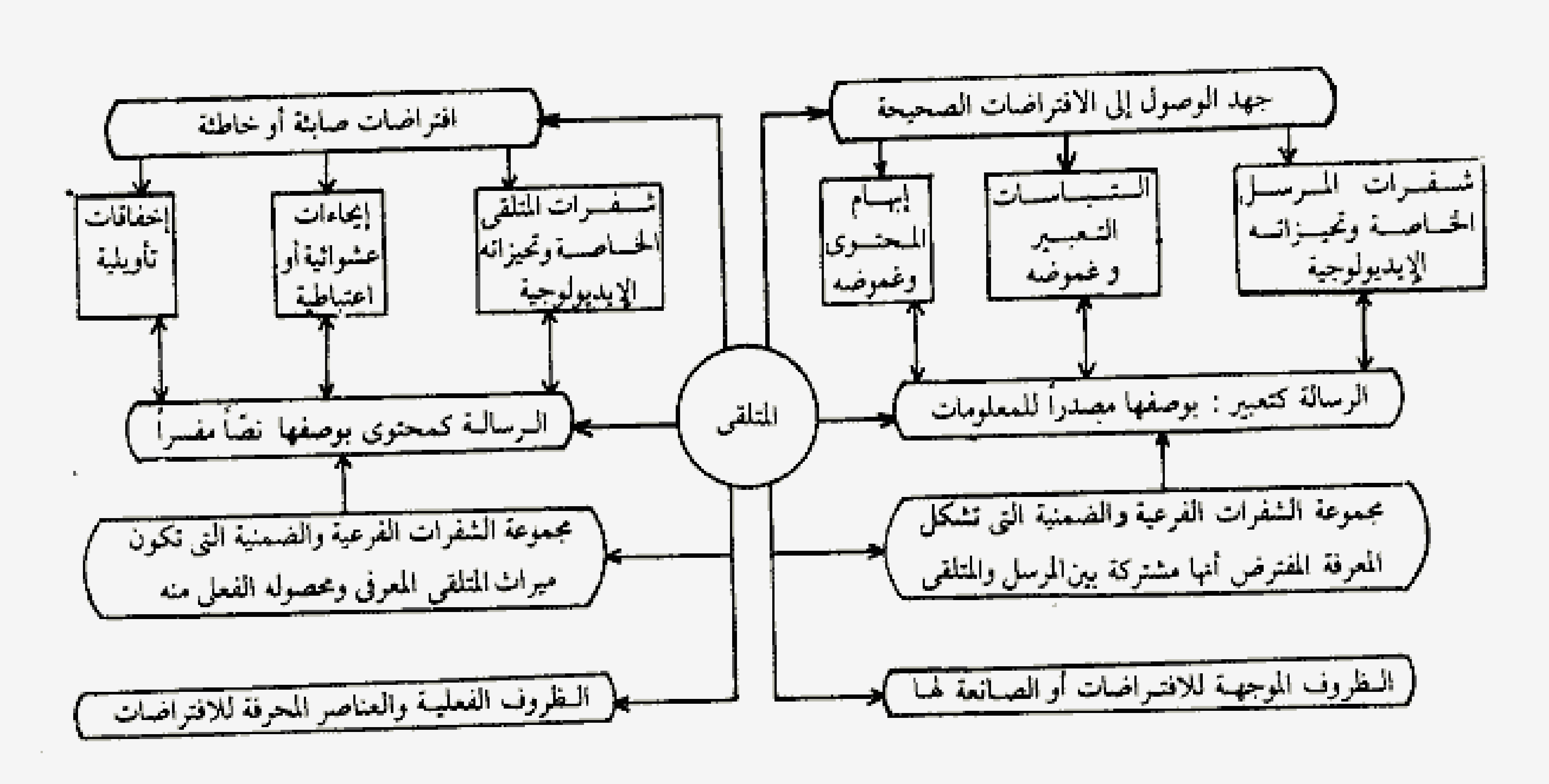
ومن الطبيعى أن يحدث هذا . لأننا عندما نقرأ عملاً قصصياً ، فإننا لا نقرؤه بعقل بكر ومحايد - فالبكارة العقلية لا وجود لها كما أن الحياد النصّى خرافة دحضها النقد منذ زمن طويل . ولا نحاول فحسب أن نستنبط القصة التى يحاول هذا النصّ القصصى حكايتها لنا ، وإنما نقرأه من خلال عقل صاغت قدرته على الفهم والقراءة ترسبات الخبرات القرائية المختلفة ، ومواضعات النصوص التى سبق استحسانها أو استهجانها على السواء . ومن هنا فإنه يقرأ النصّ من خلال هذه القراءات ، ويدخل فى عملية صراع - لا تفاعل - مع شفراته النصّية المتعددة . ومن هنا فإنه لايستنبط القصة التى يحاول النصّ حكايتها ، وإنما يحاول باستمرار أن يفرض على هذه القصّة نسقا وشكلاً . وأن يفسرها - بغية فهمها واستيعابها - بقواعد أنساق ومواضعات ونصوص قديمة ، حتى يمكنه السيطرة على النصّ وتذكره واستيعاب شتى أبعاده ومستوياته . أى أن ثمة عملية تناصيّة intertextual شائقة ومعقدة تدخل دائماً إلى ساحة قراءتنا لأى نصّ . ناهيك عن العناصر غير النصية الضرورية هى الأخرى لقراءة أىّ نصّ وفهمه . « فالنصّ يكتسب كينونته الحية عندما يُقرأ . وإذا ماأردنا أن نفحصه ، فإن من الضرورى عند ذلك أن ندرسه عبر عيون القارىء »[2] . . بل إن أى قراءة للنصّ تعتمد على مايسميه أمبيرتو إيكو بالكفاءة أو الكفاية التناصية .

ونظريات المعلومات تقر بوجود ثلاثة أطراف فى كل عملية اتصال إنسانى وهى المرسل والرسالة والمتلقى . وفى عملية الاتصال هذه يقوم المتلقى بفك طلاسم الرسالة وفق شفرة مشتركة بينه وبين المرسل . غير أن التسليم بسلامة هذا النموذج المبسط لعملية الاتصال من الناحية النظرية ، لا يعنى أن هذا هو ما يتم فى عمليات الاتصال الإنسانى البالغة التعقيد . فهناك فى الواقع أكثر من شفرة ، وكل شفرة من هذه الشفرات تنطوى على شفرات فرعية أو ضمنية . كما أن هناك مسألة تباين الظروف الثقافية والاجتماعية التى انبثقت فيها الرسالة عن تلك التى استقبلت فيها ، أو بالأحرى تباين شفرات المرسل والمتلقى . ومسألة فاعلية المتلقى ومدى مبادرته فى طرح الافتراضات أو إزاحة الرسالة عن مركزها الشفرى . وكل هذا يجعل أى رسالة مجرد صورة أو صيغة يمكن أن نعزو إليها ، من حيث كونها رسالة يتلقاها من ترسل إليه ويحولها إلى محتوى لتعبير ، الكثير من الاحتمالات والإيحاءات . وإذا ما أضفنا إلى هذا كله أن ما ندعوه هنا بالـ « رسالة » هى فى العادة « نص » : أى شبكة من الرسائل المختلفة التى تعتمد جزئياتها المتعددة على شفرات متعددة ، كما يعتمد نسق العلاقات الرابطة بين الجزئيات على شفرة أو شفرات أخرى . وأن هذه الشفرات المتعددة تتفاعل على عدة مستويات دلالية تزداد معها المسألة تعقيداً من ناحية ، ويتأكد من خلال هذا التشابك أهمية دور المتلقى أو القارىء ، وأهمية الوسيط أو القناة التى تنتقل عبرهاالرسالة ، وأهمية مجموعة العناصر غير النصية من ظروف الإرسال أو التلقى[3] . ويمكن تلخيص هذه العناصر فى الرسم التالى ، وهو مأخوذ عن إيكو مع بعض الإضافة والتحوير[4] :



ويفترض هذا النموذج التبسيطى وضوح النصّ . ولا يدخل فى حسبانه مسألة الإبهام أو الالتباس . وهى مسألة يمكن الإغضاء عنها فى عمليات الاتصال اليومى البسيطة . ولكن يستحيل إغفالها عند التعامل مع النصوص الأدبية التى تنتفى معها فكرة وجود رسالة بالغة الوضوح تنعدم فيها مسألة الغموض وعدم التحديد كلية . كما أنه لا يدخل فى حسبانه أثر الاستراتيجيات النصية ، أو المستويات النصية المختلفة ودورها فى عملية الاتصال هذه ، ولا دور العناصر البلاغية فى النص الأدبى فى خلق شفرات جديدة ، أو على الأقل فى إثقال الشفرات الراهنة بالمعنى ، مما يوسع أفق عملية الاتصال ويزيد مجالها الدلالى ، ناهيك عن إدخال آليات عملية تحويل النص من صورته التعبيرية كشريط لغوى ، إلى صورته المفسرة على هيئة محتوى . وهى عملية لا تدخل فيها معانى مفردات هذا الشريط اللغوى القاموسية وحدها ، وإنما ترافقها فيه : قواعد الإحالة الداخلية (التى نعرف منها أن ضميراً ما يعود على شخصية ما أويشير إلى حادث محدد دون غيره) والاختيارات السياقية والظرفية ، وعمليات الإشباع الدلالية التى تحققها بعض الأدوات الأسلوبية ، والاستنباطات الناتجة عن الأطر المرجعية العامة (كأن نفهم عبارة «رفع يده» فى سياق مشادة كلامية على أنه يهم بالضرب ، بينما نفهمها فى سياق فصل مدرسى على أنه يطلب الإذن بالحديث . . الخ) أو عن الأطر التناصية (فكل شخصية أو موقف فى رواية ما مشحونان فوراً بخصائص لا يحتاج النص إلى البرهنة المباشرة عليها ولكنها ترد إلى النص لأن القارىء قد تمت برمجته بحيث يستطيع استعارتها من مخزون التناص الكبير[٥]) التى يجعل وجودها النصّ الأدبى ذاته شفرة خاصة أو بالأحرى مفردة من مفردات نظام إشارى Semiotic كبير تسهم مفرداته فى تزويد بعضها البعض بالمعانى والدلالات[٦] .

وإذا ما حاولنا إدخال عنصر الإبهام وحده - الذى يؤدى بطبيعته إلى طرح مجموعة من الافتراضات الصائبة أو الصائبة على السواء لأنه يفتح الباب أمام كل من الخطأ والصواب معاً - من بين هذه العناصر المتشابكة والمتعددة على الرسم السابق أو بالأحرى على جزء منه ، وأدخلنا بعض الاعتبارات الخاصة بهذا العنصر الجديد فى عملية الاتصال ، سنجد أنفسنا بإزاء الصورة التالية والمستمدّة هى الأخرى من إيكو مع شىء من التحوير[٧] :



ويجب هنا ملاحظة أن كل هذه الأسهم تمر وتتقاطع داخل دائرة المتلقى ولا تنبثق منها . وأنها تنتج عبره علاقات طرق السهم ببعضها البعض من ناحية ، وببقية الأسهم التى تمر داخل دائرة المتلقى من ناحية أخرى . فهناك مثلاً علاقة مزدوجة الاتجاه بين جهد الوصول إلى الافتراضات الصحيحة وبين الظروف الموجهة لهذه الافتراضات . لكن لا توجد أية علاقة بين أىّ منها أو كليها بالافتراضات الخاطئة أو الظروف المحرّفة للافتراضات إلا من خلال المتلقى . وكذلك الحال بالنسبة لتلك العلاقة الجدلية المزدوجة الاتجاه بين الرسالة كتعبير ، والرسالة كمحتوى ، والتى لا تنشأ أصلاً إلا من خلال المتلقى وعبر تفاعلاتها مع بقية العناصر المكونة للرسم . . وهكذا . فوجود النص إذن ، كرسالة ذات معنى ، أو كشىء يتجاوز حدود مجموعة العلامات الخرساء فوق الصفحات ، يتوقف على المتلقى أو القارىء . ولا يعنى هذا أن النص كم ميت يمنحه القارىء الحياة ؛ فللقارىء ، حقا ، قدر من الحرية فى إعادة تركيب النص بغية استيعابه . ولكنها حرية محدودة ؛ لأن النص يمارس بدوره قدراً من التحكم فى هذه العملية والسيطرة عليها . **فبقدر ما يشارك القارىء فى إنتاج معنى النصّ ، يقوم النصّ** بدوره بالتأثير على القارىء وتوجيه استجاباته وافتراضاته وتعديل هذه الاستجابات أو تنميتها أو الإجهاز على بعضها وإسقاطه فى الطريق . بل أكثر من ذلك أنه يشارك فى صياغة القارىء نفسه وليس استجاباته فحسب .

فالنصُّ يختار قارئه من خلال اختياراته البنائية والأسلوبية ، ويذب عن ساحته بعض القراء استعلاء عليهم أو خوفاً منهم . فبعض القراء يحسون بالخجل إذا ضبطت معهم كتب من نوع ما . ويبادرون بالاعتذار عن وجودها معهم ، بينما يشعر الآخرون بالمباهاة لأنهم يقرأون كتباً من نوع معين . كما يحمل البعض بعض النصوص معهم لعرضها على الآخرين واكتساب توقيرهم باستعراض هذه الرموز الخالقة للمكانة status symbolsفى مجتمع القراء والمتعاملين مع النصوص . ولا أريد الاستطراد هنا فى الإشارة إلى الكثير من الأمثلة ، ولكنى أذكر هنا المفعول السحرى لرد العقاد على أحد مجادليه فى أحد الاجتماعات ، بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب ، بأنه جاء برأيه هذا **« من كتاب لم تقرأه ولكاتب لم تسمع عنه »** ؛ وكان لهذا الرد المفحم ، برغم غموضه وعدم قيمته ، مفعول السحر فى النقاش ؛ لأنه أخرج المجادل من دائرة النخبة الخاصة ، فانهزم دون حاجة إلى تفنيد رأيه أو دحض حججه

فللنصوص نفسها قوة خاصة تفرض بها ، بنوع من التسلط والجبرية ، على القارىء أن يأتى إليها متسلحاً ببعض الكفاءات والمعلومات والخبرات . ولا تكتفى بهذا فحسب ، ولكنها تقوم بتنمية بعض القدرات داخل قارئها حتى يستطيع أن يتعامل بها معها . بل تؤدى أحياناً إلى تغيير مفاهيمه السابقة وتعديل وجهة نظره . ولذلك فإن القارىء صورة لمجموعة من القدرات أو الكفايات التى يجب جلبها إلى النصّ ، وهو فى الوقت نفسه عنصر بناء هذه القدرات وتركيبها داخل النصّ نفسه»[٨] . ولذلك طال حديث النقد القصصى المعاصر عن دور القارىء ، وعن القارىء الحقيقى ، والقارىء المتوهم ، الذى يطرحه النصّ وعن آليات عملية القراءة وغير ذلك من القضايا المهمة التى قد نعود إليها فى مكان آخر[٩] . ولكن المهم هنا ونحن بإزاء هذه الرواية الجديدة أن نعرف أن قراءتها لا تتطلب فقط المعرفة المسبقة ببعض استراتيجيات الحداثة ومواضعات الحساسية الجديدة ، ولكنها تستلزم أيضاً طرح الكثير من المفاهيم والرؤى التقليدية الخاصة بطبيعة الرواية ، سواء من حيث مبناها أو معناها . وإلى التعامل معها وفق قوانينها التى تحاول تغيير عملية القراءة ذاتها ، وأن توجه استجاباتها بطريقتها الخاصة والفريدة ، التى يوشك أن يكون همها الأول تشتيت الاستجابات التقليدية وإسقاطها كلما بدا أن ثمة فرصة لإطلالها من النص ، قبل أن تهتم ببلورة الاستجابات الصحيحة والابتعاد بقارئها عن مجالات الافتراضات الصائبة .

وكأن (مالك الحزين) كانت تعى بحق أننا « لا نواجه أبداً النصّ فى ذاته أو مباشرة كشىء طازج وكلىّ الجدّة . وإنما تجىء النصوص أمامنا وكأنما قد سبقت قراءتها بالفعل »[١٠] . فحركية عملية التفسير والقراءة تقتضى أن نفهم النصّ من خلال طبقات من ترسبات التفسيرات السابقة ، أو إذا ما كان النصّ جديدا ، كما فى هذه الحالة ، فإننا نفهمه من خلال ترسبات عادات القراءة وقواعد التراث التفسيرى الذى يحكم هذه العادات أو الذى يتغلغل فيها ، وأنساقه . **ولذلك لا يكفى أن ندرس النصّ** وحده ، وإنما علينا أن نأخذ فى الحسبان الرؤى التأويلية التى استوعبناه من خلالها ؛ « فالتفسير ليس عملاً معزولاً أو محدوداً ، ولكنه يتم فى حلبة صراع تتقاتل فيه مجموعة من الخيارات التأويلية إما بشكل مباشر ، أو تتصارع بطريقة مراوغة وضمنية »[١١]،ويكون التفسير النهائى الذى يختاره القارىء أو الناقد نتيجة هذه المعركة بين الخيارات التفسيرية المختلفة . ويلعب النصّ نفسه دوراً واضحا فى إسقاط بعض هذه التفسيرات ، أو فى تمكين بعضها الآخر من الانتصار .

(٢) الرواية والحداثة والنصوص الغائبة :

ورواية إبراهيم أصلان الجديدة هذه تطرح من البداية على قارئها طريقة تعامله معها . فهى ليست من النوع الذى يسميه بارت بروايات القراءة lisibleأى النصّ المكتوب للقراءة التقليدية السهلة التى لا تتطلب قراءته جهدا كبيرا من المتلقى . لأن مواضعات مثل هذه النصوص وأساليبها البنائية وقواعد إحالاتهاقد سبق لها كلها أن كُتِبَتْ من قبل فى ذهن القارىء من خلال ما سبق له أن قرأه من النصوص السابقة . إنها الروايات

التى تعتمد اعتمادا كبيرا على شفرة الأحداث proairetic code التى تتتابع فيها الأفعال بطريقة تقليدية ، يتوقع فيها القارىء اكتمال أى حدث يبدأ ، وقد يحدس أيضاً ، إذا ما كان قارئاً مدرباً وحصيفاً ، طريقة اكتماله . ولكنها تنتمى إلى النوع الثانى من الروايات التى يسميها بارت جروايات الكتابة scriptible التى تتطلب قراءتها جُهداً ملحوظاً من القارىء . إنها الرواية الحديثة التى تجبر القارىء على المشاركة فى خلق أحداثها ومعانيها والتى تصبح قراءتها نوعاً من الكتابة الفريدة الشائقة ، التى لا يتابع فيها القارىء شفرة الأحداث اليسيرة السهلة ولكن عليه أن يتعامل مع مجموعة أخرى من الشفرات الصانعة للمعنى كالشفرة التأويلية hermeneutic code التى تتخلق من خلال طرح الأسئلة وتخليق إجاباتها التى تطرح بالتالى أسئلة أخرى فى عملية مستمرة من اللعب بالألغاز ، صياغتها وحلها . والشفرة الثقافية cultural code التى يشير فيها النص إلى أشياء معروفة بالفعل خارجه من ناحية ، والتى يخلق خلالها النص معارفه من ناحية أخرى . والشفرة التضمينية أو الدلالية connotative code وهى فى الواقع مجموعة من الشفرات التى تتحول فيها جزئيات النص إلى ثيمات تتجمع حول مجموعة من البؤر وتساهم بتفاعلها مع الشفرات الأخرى فى خلق المجال الرمزى الذى تتحرك فيه روايات الكتابة عبر مجموعة من التعارضات الثنائية والأنساق البنائية التى تشكل عبرها هذه التعارضات بنية العمل الروائى وبالتالى معناه النهائى(١٢) .

فنحن هنا إذن بإزاء رواية من روايات الكتابة بهذا المعنى . رواية تنهض على تعدد المحاور وعلى تشابكها وتعاكسها معاً . وتحاول أن تخلق واقعا قصصيا به بداثية الواقع وحيويته وعدم خضوعه للنمط أو النسق المألوف ، بل محاولته المتعمدة للتملص من كل ما هو نمطى ونسقى ومألوف ، فإبراهيم أصلان هنا يحاول أن يفعل شيئا شبيها بما قام به فلوبير عندما أراد تحقيق الابتعاد عن البرجوازية وقيمها من خلال إعطاء الكتابة أبعاداً صنعية مغايرة لقواعد الرواية المتعارف عليها فى عصره . أن يجعل تمايز صياغاته نوعاً من الطلاق البائن لكل قيم الحذلقة التقليدية وأشكالها(١٣) . فهو يؤسس (مالك الحزين) بعيداً عن كل القواعد المتعارف عليها فى الرواية العربية : قواعد الإحالات الروائية وقواعد الصنعة معاً . وهذا البعد عن الحذلقة التقليدية هو الذى يفترض مدخلاً جديداً لقراءة هذه الرواية الجديدة ، أو بالأحرى الحديثة . فهى رواية حديثة بمعنى الكلمة ؛ ليس فقط لأنها من روايات الكتابة بالمفهوم البارتى ، ولكن أيضا لأنها معادية للحكاية ، تحاول جهدها التملص من قبضة شفرة الأحداث ومن سطوتها التى لا تتحكم فقط فى جانب واحد من جوانب العمل الروائى ولكنها تسيطر عليه كلية ؛ لأن هذه الشفرة بسيطرتها على الفضاء الروائى تتحكم بالتالى فى زمن القصة ؛ وزمن القصّ ، فى الصوت ووجهة النظر ؛ فى البناء والرؤية . . فى كل شىء . ومن هنا فإن لا حكائية هذه الرواية ليست مجرد سمة عارضة تصف جانبا من جوانبها ، وإنما هى جزء أساسى من موضوعها وبنيتها ومن الملامح التى تصوغ تفردها وتمايزها عن غيرها من روايات الحذلقة التاريخية . فطرح شفرة الأحداث جانبا والتملص من قبضتها المتسلطة يستلزم بالتالى ، أو بالأحرى يؤدى إلى ، إبراز الشفرات الأخرى بخاصة الشفرتين التأويلية والتضمينية . وسوف نرى أن الشفرة التضمينية تلعب دوراً بارزاً فى (مالك الحزين) و تسهم فى خلق شفرة تأويلية مغايرة فى طبيعتها وملامحها لتلك التى تعتمد عادة على شفرة الأحداث ، وتدور حول عناصر التشويق البسيطة أو الإجابة عن السؤال القصصى الأبدى : وماذا بعد ؟

وجدّة الشفرة التأويلية أحد ملامح حداثة هذه الرواية . ذلك لأن بساطة هذه الشفرة ، أو بالأحرى تبسيطها ، من السمات المميزة لروايات القراءة . أما تعقد أسئلتها وإبهام ألغازها فإنه يكون عادة وليد غنى شفرة العمل الدلالية أو التضمينية الذى تتميز به روايات الكتابة ، روايات الحداثة . فالحداثة فى الرواية ، وفى الأدب بعامة ، ليست قيمة نرومها فى ذاتها ولكنها شبكة معقدة من الرؤى والخصائص التى تتخلق خلال سعى الأدب فى عصرنا الحديث لأن يكون أكثر حضوراً ، وأشد فعالية ، وأعمق سبراً لجوهر اللحظة الحضارية التى يصدر عنها ويتوجه إليها فى آن ، فاعلاً ومؤثراً وراثياً . وهى قيمة تتخلق من رغبة الأدب فى أن يكون فى تعقيد الواقع وغناه ، ومن توقه إلى الانزياح عن هذا الواقع والاستقلال عنه دون الانفصام أو القطيعة ، ومن تشوفه إلى التمايز فيه ، والتمايز عنه ، وعن ما سبق إنتاجه من صيغ التعبير الأدبى المختلفة وأشكالها معا . ومن رغبته فى تجاوز الآنية دون فقدان علاقاته المعقدة بها ، وبخاصة فى فترات التغير الحاد وقلقلة الرواسى القيمية والاجتماعية والفلسفية ، والتشوف إلى العثور على مخرج من مأزق الركود والتكرار والبلادة . فالحداثة حياة بينما التقليد موت . ولأن حياتنا الحديثة قد اكتسبت كثيراً من الأبعاد والمستويات التى زادتها كثافة وتعقيداً ، فإن من العبث أن نتوقع من الأدب الجديد بهذا المعنى أن يكون أقل منها كثافة وتعقيداً . غير أن كثافة الأدب وتعقيده شىء مختلف عن إبهامه والتباسه ، وإن انطوى على الإبهام والالتباس كعنصرين من عناصره ؛ لأن تعقيد الأدب هنا هو رؤ يه وبصيرة ؛ إنه مفتاح لحل تعقيدات الحياة وألغازها ، ولبس لزيادة غموضها التباسا ؛ إنه كشف لأسرار هذا التعقيد وحل لطلاسمه التى تبهظ روح الإنسان وتحول بينه وبين السيطرة على مقدرات حياته ، ناهيك عن الاستمتاع بها والتحقق فيها .

وإذا كان من غايات الحداثة أن ترد للإنسان ألفته بالعالم ، وأن تعيد إليه قدرته على فهمه والسيطرة عليه ، فليس غريبا أن

تمد روايات الحداثة جذورها فى قلب الواقع وفى أغوار موروثه الثقافى معا . وإذا تأملنا (مالك الحزين) من هذه الزاوية سنجد أنها برغم رفضها للحذلقة الروائية التقليدية تمد جذورها فى موروثنا القصصى الخصيب ؛ وعيا منها بأن الحذلقة الروائية التقليدية لا تسهم فحسب فى تبسيط الواقع وفى تعميق غربة الإنسان عن واقعه ، وإنما فى فصم عرى العلاقة بينه وبين جذوره ، وتراثه الحقيقى . ومن هنا فإن أسلوب النادرة العربية القديمة ، والحكاية الشعبية المصرية من الهياكل البنائية الأساسية التى تعتمد عليها الرواية فى صياغة تركيبها البنائى . كما أن كلا من (كليلة ودمنة) و (ألف ليلة وليلة) من النصوص الغائبة والفاعلة فى (مالك الحزين) . وتقيم (مالك الحزين) علاقاتها التناصية مع هذين النصين الكبيرين من خلال أسلوبى المفارقة والتوازى . فعنوان الرواية نفسه ، والكلمات القليلة المكتوبة تحت العنوان ، يهدفان إلى إقامة علاقة تناصيّة مع (كليلة ودمنة) . فمالك الحزين ، كما نعرف ، هو بطل آخر حكايات (كليلة ودمنة) ؛ وهى « حكاية الحمامة والثعلب ومالك الحزين »[١٤] ، أو باب «من يرى الرأى لغيره ولا يراه لنفسه» كما يقول لنا النصّ التراثى العظيم . كما أن الجملة المكتوبة تحت العنوان « لأنهم زعموا أنك تقعد بالقرب من مياه الجداول والغدران ، فإذا جفت أو غاضت استولى عليك الأسى وبقيت صامتا هكذا وحزينا » ، تريد أن تؤسس علاقة مفارقة وتوازٍ بين نصّ إبراهيم أصلان وسلفه التراثى العظيم . فنصّ أصلان خادع المظهر ، عميق المخبر كسلفه القديم ، وهو فى الوقت نفسه بعيد عن أسلوب المزاعم والتكهنات بُعد (كليلة ودمنة) عنه . فهو قصّ صلب ، حاد ، مباشر ، ذو مستويات عدّة ، ومن هنا كانت المفارقة بين الاستهلال « بزعم » وبين طبيعة هذا القصّ الحقيقية التى ستتعرف فيها بعد بقية ملامحه .

أما (ألف ليلة وليلة) فإن الإشارة إلى عبد الله القهوجى تارة باسم عبد الله ، وأخرى باسم عبد الله الغلبان تستدعى إلى الأذهان سلفيه الشهيرين عبد الله البرى وعبد الله البحرى وقصتها التى يظهر فيها عبد الله الخباز وعبد الله الملك التى نعرف منها أن ثمة تبديات عدّة للشخصية الواحدة . وأن وراء كل عبد الله أكثر من عبد الله واحد ، أى أكثر من مستوى للشخصية الواحدة ، يمكّنها من مواصلة الحياة والتغلب على مصاعبها . ولا تقف عملية التفاعل النصّية مع (ألف ليلة وليلة) عند هذا الحد . فهناك الكثير من الملامح البنائية والأدوات الفنية التى تدين بها (مالك الحزين) إلى النصّ القديم العظيم . هناك علاقة الشيخين الكفيفين ، وهناك هذا الميل إلى وصف الشخصيات بحسب مهنتها (مثل عبد الله القهوجى وعزمى البقال ومحيى النقاش والجاويش عبد الحميد وزين المراكبى وعبد الخالق الحانوتى والهرم بائع الحشيش .. الخ) وهى من أستراتيجيات القصّ فى (ألف ليلة وليلة) . وهناك أيضا هذا الاستخدام الحاذق للنوادر والولع بالحس الفكاهى وأسلوب الحكاية داخل الحكاية ، واستخدام العناوين التى تعد تبديا حديثا لأسلوب استباق الحدث المروى وتلخيصه فى آن والذى تلجأ إليه (ألف ليلة وليلة) كثيرا . بل إن فى بعض هذه العناوين مذاقا قديما لا تخطىء العين المدربة علاقته بأدوات القصّ القديمة .

لا تنتهى حدود التناص فى هذه الرواية عند هذه النصوص التراثية . فهناك مجموعة من النصوص الحديثة الغائبة والفاعلة فى هذا العمل ، والتى تسهم فى إضاءة الكثير من جوانبه ، برغم اختلاف (مالك الحزين) فى صورتها وأسلوبها وبنيتها عن هذه النصوص الفاعلة فيها . ومع أن من العسير ، بل من المستحيل ، تعرف كل النصوص الغائبة والفاعلة فى أىّ نصّ من النصوص ، فإن (مالك الحزين) تصر من خلال إشاراتها المباشرة إلى أحد نصوصها الفاعلة ، وهو النصّ الشكسبيرى الكبير ، على لفت انتباهنا إلى فكرة التناص هذه . ذلك لأن الإشارة إلى النصوص الشكسبيرية لا ترد فقط خلال الأسطى قدرى الإنجليزى ، ولكنها ترد أيضا على لسان يوسف النجار وضمن منولوجه الطويل عن روايته التى لم تكتب (الرواية ص ٧٣)[١٥] ، حيث لا يشير فقط إلى اسم المسرحية (هاملت) ، بل إلى بعض شخصياتها : الملكة وهوراشيو . كما أن الأسطى قدرى الذى يحفظ أعمال الشاعر الكبير عن ظهر قلب (ص ٣١) يشير هو الآخر إلى (الملك لير) و (ماكبث) وخطاب الممثل فى (هاملت) (ص ٣٢) ، ثم يذكرنا بأنه كان يقوم بدور (عطيل) . ويعيد خلق صورته الخاصة من (عطيل) التى يلعب فيها زغلول بائع السمين دور كاسيو الجبان وأم عبده دور ديدمونه ويصبح المنديل المضبوط هو رأس العجل والعلامة على طرف المنديل هى الأذن المقطوعة (ص ٣٥) . وتلعب هذه الإشارات الشكسبيرية المباشرة دوراً مهما فى الرواية ؛ إذ تتحول بها المواقف أو الشخصيات إلى أقنعة (قناع عطيل وقناع كاسيو وقناع الملكة) أو تكتسب بها الأحداث دلالات إضافية ، أو تنقل الذكرى إلى مستوى رمزى ومعنوى مغاير ، أو تلخص بالإشارة المركزة عالما من الرؤى والظلال مما يزيد البناء الروائى إحكاما وتركيزا وكثافة .

وهناك إلى جانب النصوص الشكسبيرية عدد من النصوص الغائبة والفاعلة فى هذا العمل الروائى الجديد . أولها هو النصّ القرآنى العظيم الذى يشيع تصويره للشيطان وتصوره له معا فى ثنايا العمل الروائى كله ، فى تقديمه لغربان الرواية وطيورها الجارحة بعامة وفى تصويره لشخصية المعلم صبحى بخاصة . وهناك أيضا ثلاثة نصوص غربية حديثة نستطيع تلمس آثارها التناصية وقد شاعت فى العمل دون أن تظهر على سطحه بشكل مباشر . أولها هو مجموعة جيمس جويس (ناس من

دبلن)[١٦] ، وثانيها هى (رباعية الإسكندرية) للورانس داريل . إذ حاول كل منها أن يستخدم المكان بطريقته الخاصة والمتميزة ، وأن يجعله بؤرة التجمع فى عالم تصطخب فيه الرؤى والهموم والمكابدات والدسائس والأحلام ، ومرتكز الانصهار المكانى الذى تمتزج فيه الأفراح بالأتراح والهزلى بالمأساوى والعبث بالجد . . فهذا العالم سمته الإنسانية هى التشتت ، ومن هنا فإنه يحتاج إلى وعاء يفرض عليه شكلاً أو نسقاً تجميعيا تكتسب الجزئيات فى بوتقته الصاهرة قيمتها ودلالتها وصلابتها الوجودية معاً . وفى عالم يفتقر إلى الأحداث الكبيرة والشخصيات الكبيرة ، عالم تفقد فيه حتى الأحداث الكبيرة قدرتها على لم شمل هذا الشتات وعلى استقطاب جزئياته ومجتزءاته ، يصبح المكان هو البؤرة والوعاء ومصدر القيمة . وقد جعل جويس من المكان ، مدينة دبلن التى يزيد تعدادها عن حىّ امبابة بقليل ، محور المعنى بل سر الوجود فى مجموعته التى اهتم فيها بالشخصيات الدنيا المحبطة القعيدة فى المكان بصورة يصبح معها المكان هو سر وجودها ومصدر تماسكها وأداة قهرها فى آن . وتصبح فكرة الهرب منه أو التخلى عنه نوعاً من التجديف أو الانتحار . وسنجد أصداء هذه الفكرة الجويسية بالذات وهى تتردّد بوضوح فى جنبات (مالك الحزين) عند تحليلنا لها بعد قليل .

ويلعب المكان دورا مهماً هو الآخر فى (رباعية الإسكندرية) حيث تصبح المدينة هى المكان الذى يجمع شتات هذه الشخصيات التى لا رابط بينها غيره . يصبح هو صلة الدم الجغرافية التى تقوم على أساسها شبكة هذه العلاقات الشائعة بين المصريين والأغراب ، وبين الأعراب والمغتربين . وليس الاهتمام بالمكان وحده هو الصلة التناصية بين (مالك الحزين) ورباعية داريل ، ولكن هناك أيضا التركيز على الجزئيات الصغيرة والمشاهد الجزئية المفككة التى تبدو لأول وهلة كأنها أبنية أبيسوردية غير مترابطة ولا معنى لها أو دلالة . وهناك أيضا شخصية الكاتب ، شاعر المدينة . وهناك أيضا بالإضافة إلى هذين النصين ، نصّ حديث آخر ، أو بالأحرى أصداء لنصوص لا أظن أن الكاتب قد أتيحت له فرصة قراءتها ، وإن كنت أظن أنه قرأ عنها ، وهى كتابات الرواية الجديدة الفرنسية لدى كل من ألان روب ـ جرييه وناتالى ساروت سواء منها الكتابات الإبداعية أو النقدية . فهناك أكثر من وشيجة بين طبيعة تفكير إبراهيم أصلان الروائى ، الذى ينهض على أساس ديكارتى ؛ حيث يجب على كل شىء أن يكون نفسه وليس شيئا آخر ، وبين أفكار ألان روب ـ جرييه النظرية التى « يرفض فيها ما يسميه بالمفاهيم الإنسانية والرومانسية القديمة عن الإنسان والطبيعة ، ويفضل أن يتحدث عن الوضع الإنسانى بوصفه وضع الإنسان المعزول فى عالم من الأشياء والمجردات غير المترابطة »[١٧] ، ويرفض معها عالم الميتافيزيقيات القديمة برمته .

فآلان روب ـ جرييه ، وهذه سمة نجدها عند أصلان أيضا ، لا يؤمن بميتافيزيقيات العمق والزخم والخصوبة ، ولا بكل أشكال الوجود غير المرئى ، الوجود المتكهن به ، المعلن عنه بلا دليل أو برهان . ويطالب بإزاحتها كلية من عالم القصّ ، حتى ترتد للأشياء سطوحها ، ويمكن رؤيتها من جديد ، كما هى فى حقيقتها دون أى ألق زائف . هذا الألق الزائف الذى تكتسبه عبر الإسقاطات النفسية ، أو النظارات الأيديولوجية السميكة فتتشوه عبرهما الأشياء وتفقد صلابتها وحقيقتها وشاعريتها معاً . إنه ألق زائف لأنه لا يضىء الأشياء بل يخمد روحها . وهو لذلك يرفض أن تكون الرواية مناسبة لدراسة المغاور والكهوف العاطفية للإنسان ، أو مضخة تحاول نضح أعماق القلب الإنسانى الناضبة . لأن النتيجة فى هذه الحالة لا تزيد عن أن تكون مجرد انعكاسات غامضة لنفوس ملتبسة . وهذا ما يفعله أصلان فى أقاصيصه وفى روايته معاً . كما يرفض جرييه أيضا أن تكون للراوى ـ بالمعنى الأوسع لهذا المصطلح ـ أى سيطرة على الأحداث التى يرويها أو على فعل القصّ ذاته . وينادى باحترام الأشياء فى غربتها عن الإنسان . وبأن تكون الرواية الجديدة أحد الأسلحة فى الصراع من أجل تحرير الأشياء ـ وبالتالى الواقع والإنسان ـ من قبضة الإيديولوجية البرجوازية . إنه ينادى بما يدعوه بـ : واقعية الأسطح الخارجية التى تظهر مدى زيف الواقعية التقليدية ، ومدى تشويهها للأشياء[١٨] .

فالإنسان عند ألان روب ـ جرييه ينظر إلى العالم ، ولكن العالم لا يبادله النظر . غير أن إبراهيم أصلان الذى يتفق فى منهجه الروائى مع الكثير من أفكار جرييه عن واقعية الأسطح الخارجية ، وعن رفض المفاهيم الرومانسية القديمة والتخلى عن ميتافيزيقيات العمق ، ونزع الألق الزائف عن الأشياء وغير ذلك من المفاهيم التى تشكل قسمات الحداثة فى عالمه ، يختلف عنه فى نظرته إلى حقيقة أن الإنسان ينظر إلى العالم ، ولكن العالم لا يبادله النظر . فبينما تؤدى هذه الحقيقة فى عالم جرييه إلى تحويل العالم إلى مكان غريب لا يعبأ بالإنسان ، إلى عالم من الأشياء الصلدة الجامدة اللامبالية بالبشر إلى حد القسوة ، ولا أقول العداء ، نجد أن الأشياء تسترد ألقها عند أصلان لأن لها استقلالها ووجودها الصلب . ولكن هذه الأشياء ليست هى العالم ؛ لأن العالم عنده ليس عالم الأشياء وإن انطوى عليها ، وإنما هو عالم يكتظ بالبشر إلى حد التخمة ، إلى حد اللامبالاة بهم من كثرتهم أحيانا ، ولكن ليس أبداً إلى حد الغربة أو الوحشة كما هى الحال فى الرواية الجديدة الفرنسية . ومع ذلك فإن (مالك الحزين) تحاول ، مثلها فى ذلك مثل الرواية الجديدة الفرنسية ، أن تحررنا من أوهامنا التى أضفيناها على العالم والأشياء ، ثم وقعنا فى شركها وقد تصورنا أن هذه الأوهام هى الحقائق الوحيدة . إنها تكشف لنا عن أن هناك حقائق جديدة ، حقائق صلبة ومدهشة . فكيف فعلت ذلك ؟

(٣) محاور المعنى وجدليات النصّ المتعددة

وإذا ما حاولنا الآن أن ندلف إلى عالم هذه الرواية وأن نحاول اكتشاف قوانينها الداخلية دون أن نفرض عليها تصوراتنا التقليدية أو نحاكمها وفق قواعد نصوص أخرى غريبة عنها، سنجد أن علينا أن ندخل إليها من المداخل التى حددتها هى. وأولها هذا العنوان الخادع (مالك الحزين) الذى يعود بنا إلى تقاليد النصوص القصصية القديمة ليؤسس عبرها صلته مع الجذور التراثية من جهة، وطلاقه لمواضعات الحذلقة الروائية التقليدية فى أدبنا المعاصر من جهة أخرى. وهو يعود إلى تقاليد النصوص القديمة لا ليبنى عليها فقط، وإنما ليؤسس فى ساحتها نقيضها أيضا.. القصّ الذى لا زعم فيه ولا تكهن ولا ادعاء، بالرغم من استهلاله بالعبارة التقليدية، أو بالأحرى السحرية: « زعموا أن » ذلك المفتاح السحرى الذى ما إن نردده حتى يفتح أمامنا، كتعويذة سحرية قديمة، عالما بأكمله من الرؤى والتصورات.

وما إن نقلب الصفحة، وقد امتلأنا بحدوس هذا العالم السحرى، وتهيأنا لما يثيره من توقعات، حتى نواجه بمدخل آخر، يوشك أن يكون النقيض الكامل للمدخل الأول. هذا المدخل الذى تحدده كلمات بول فاليرى « باناثانيل.. أوصيك بالدقة لا بالوضوح ». فالدقة وليس الوضوح هى الهدف هنا، فالكاتب هنا يهدف إلى إعلاء شأن الدقة، الصدق، رهافة الملاحظة، صلابة الوقائع على حساب التفسيرات والتكهنات والتعليلات التى تنشد الشرح والإيضاح. فالعالم عند إبراهيم أصلان وقائع صلبة مباشرة واضحة لا تحتاج إلى أية تعليلات. ومن هنا فإن العلة غائبة عن عالمه. وغياب العلة هذه فكرة مهمة انحدرت إليه من سبينوزا وسوف نعود إليها فيما بعد.

أما إذا قلبنا الرواية إلى الناحية الأخرى فسنجد مدخلاً ثالثا لايقل أهمية عن هذين المدخلين؛ هو التاريخ المكتوب فى نهايتها « إمبابة: ديسمبر ١٩٧٢ - أبريل ١٩٨١ » الذى يقول لنا إننا بإزاء نصّ استغرقت كتابته تسع سنوات ونيف: السنوات العجاف التسع التى تتحدث عنها الرواية، أو على الأقل عن خمس منها، هى بالتحديد سنوات مابين ١٩٧٢ و١٩٧٧. فالرواية تدور زمانيا خلال أقل من ٢٤ ساعة. منذ صبيحة ١٨ يناير ١٩٧٧ حتى فجر اليوم التالى. لكن أحداثها لا تروى وفق تسلسلها الزمنى، ولا تكتفى بأحداث اليوم الذى يشكل زمانها الروائى فحسب، ولا تستهدف حتى الإحاطة بشتى تفاصيل هذا اليوم الطويل، ولكنها تريد من خلالها أن تطل على عالم بأكمله، أو أن تفتح هذا العالم أمام أعيننا حتى نستطيع أن نطل معها وبها على أعماقه. ولذلك فإنها تقدم لنا أحداثا وتواريخ ووقائع - من خلال ذكريات بعض شخصياتها أو تداعيات أفكارهم - تعود إلى ثلاثينيات هذا القرن وأربعينياته، كما تشير إلى أحداث تاريخية ترجع بها إلى فترة الحملة الفرنسية على مصر.

وقبل أن نسترسل فى الحديث عن مشكلة الزمن فى هذه الراوية وعن القضايا التى تطرحها، علينا أن نعودَ مرة أخرى إلى الطريقة التى بدأت بها هذه الرواية ونتلمس طبيعة علاقتها بنهاية الراوية وبالعالم الذى تدور عنه وفيه. ومن البداية سنجد أن ثمة علاقة مهمة بين عنوان الرواية بما يثيره من تقاليد قديمة وما يستحضره من رؤى تراثية، وبين بداية النصّ بتلك الجمل التقريرية الوصفية الهادئة « كانت بالأمس قد أمطرت، مطراً كثيرا ابتلت منه حتى عتبات البيوت، فى الحوارى الضيقة. أما اليوم فإنها كفّت. لم تمطر ولا مرّة واحدة. ومع أن الشمس لم تطلع، وظلت طول النهار وهى غائبة، فإن الجو كان أكثر دفئا. ومنذ قليل، جاء المساء مبكرا » (ص ٥). هذه الجمل القليلة القصيرة، بحرصها الواضح على استخدام علامات الترقيم من نقط، وفصلات، وأرقام، تشكل ما يمكن عدّه الفصل الأول من النصّ المكون من ٢١ فصلاً. ويبدو إذا ما تأملناها قليلا، أن الكاتب يتعمد التركيز على هذا المدخل من خلال الاستخدام المتأنى لعلامات الترقيم وعزله تحت رقم (١) عن بقية أجزاء النصّ، حتى يلفت نظرنا إلى أن ثمة تعارضاً واضحاً بين منهج القص الذى ينطوى عليه هذا المدخل، وتقاليد القصّ القديم التى يستدعيها إلى الأذهان عنوان الرواية والجملة المكتوبة تحته. فنحن هنا بإزاء وصف هادىء دقيق يركز على الحقائق الصلبة وحدها؛ فالواقع عند أصلان لا يكمن إلاّ فى الوقائع وحدها. فى ذلك العالم الوثيق الصلة بما يسميه جاك لاكان بالواقعى أو الحقيقى The Real: بالشىء الذى يقاوم الترميز كلية، والذى يرفض ويأبى بإصرار أن يتحول إلى رمز، إلى شىء آخر غير نفسه.

هنا نجد أن ثمة مجموعة من الجدليات أو التعارضات الفاعلة التى تطل علينا منذ البداية. هناك هذا الجدل بين مواضعات القصّ القديم وأساليب القصّ الحديث: أو بالأحرى بين القديم والحديث؛ الجدل بين صفحة العنوان والصفحة الأولى للنصّ. وفى هذا الجزء الأول من النصّ ثمة جدلية أخرى بين المطر والجفاف، بين الأمس الذى أمطرت فيه الدنيا واليوم الذى كفت فيه، بين طلوع الشمس وغيابها، بين برد الأمس ودفء اليوم، بين الضوء والظلمة التى يشى بها مقدم المساء المبكر. فإذا ما انتقلنا إلى الجزء التالى، أو ما يمكن تسميته بالفصل الثانى، سنجد أنه أطول قليلاً من الأول، ولكننا لا نزال فى حدود صفحة النصّ الأولى، والأهم من هذا كله لا نزال فى قبضة هذه الثنائيات المتعارضة. إذ يقدم لنا الفصل الثانى جدلية الداخل مع الخارج، النوم مع اليقظة، الابن مع الأب، ثم الداخل مع الخارج مرة أخرى.

وما أن نواصل القراءة بعد ذلك حتى نكتشف أن التفاعل بين الثنائيات ، أو جدل المتعارضات هو المنهج البنائى الأساسى الذى يعتمد عليه البناء الفنى لهذا النصّ والذى يستمر فاعلاً فيه حتى نهايته التى ما تلبث هى الأخرى أن تقيم علاقة جدلية مع بدايته لتخلق إيحاءاً بالتدوير . أو بالأحرى بالاستمرارية القائمة على دائرية النصّ ، وهى الدائرية التى تطرح أحد أبعاد مسألة الزمن فيه . ذلك لأن جزءاً كبيرا من جدليات النصّ يمكن أن ندعوه بالجدليات الزمانية ، بينما ينتمى الجزء الآخر إلى ما يمكن تسميته بالجدليات المكانية . وليس انقسام جدليات النصّ إلى زمانية ومكانية انقساما صارما ، فلبعض هذه الجدليات تجليات زمانية وتبديات مكانية فى الوقت نفسه . كما أن هناك علاقة جدلية بين الزمان والمكان فى هذا النصّ ، وبالتالى بين الجدليات الزمانية والجدليات المكانية على الوجه التالى :



ومن مجموع هذه الجدليات ومن تفاعلها معاً ، يتكون المعنى فى هذا النصّ وتتبلور ملامحه .

والعلاقة الجدلية التى يرمز إليها السهم المزدوج الرأس أو الاتجاه ، هى علاقة تفاعل وتناقض فى الوقت نفسه . وجدلية الزمان والمكان التى تعد واحدة من الجدليات الأساسية فى هذا النصّ تنطوى على عنصرى التفاعل والتناقض معاً ، كما تعدّ أحد الأسباب المحددة لهذا الشكل الفنى الذى اختارته الرواية أو أحد العناصر المبلورة له . فالزمانية عنصر جوهرى فى عملية القص ، يعدّه البعض المحور الأساسى الذى لا يوجد قصّ بدونه . فلو انتفت الزمانية ، لانتفى القصّ ، أى لما استطعنا أن نستخرج قصة من النصّ . والمكانية معادية للزمانية . إنها الثبات الرازح الراسخ الذى لا يتحول . إنها الديمومة ، والزمان تدفق وسيولة وتغير وتحول أبداً . الزمان يطمح إلى تغيير المكان ، بينما يقاوم المكان التغير ويطمح إلى استرداد ملامحه التى أطاح بها الزمان وغيرها . كيف ؟ بمساعدة الزمان نفسه . بالعودة به إلى الماضى ، دون أن يستطيع أبدا استحضار هذا الماضى أو جلبه إلى الحاضر .

ولأن (مالك الحزين) نصّ قصصى ، فإنها تقدم لنا زمنا يتحول ، سواء أكان هذا الزمن هو زمن القصة أم زمن الحبكة . وزمن القصة هو الزمن الذى يمتد من الثلاثينيات حتى السبعينيات ، أما زمن الحبكة فهو اليوم الذى اختارته الحبكة الروائية لتقدم من خلاله عالمها . وهناك بالطبع جدل مستمر بين الزمنين . كما أن (مالك الحزين) تقدم لنا أيضا مكانا يتحول ، وتطرا عليه تغيرات عرضية ، ولكنه يحتفظ برغم رياح التغيير العاتية بشىء ، بل بأشياء جوهرية . وكأن النصّ يريد أن يقول لنا إن كل ما جرى منذ الثلاثينيات ، بل حتى من قبلها بكثير ، ترك أثرا واضحا ومرئيا ، ولكن عنصر الديمومة أقوى من كل هذه الآثار . فقد احتفظ المكان بثباته واستمراريته . وحتى نعرف حقيقة جدلية الزمان والمكان وأبعادها علينا أن نتعرف الملامح الأساسية لكل من الجدليات الزمانية والمكانية .

١/٣ - الجدليات الزمانية :

ينطوى النصّ على مجموعة من الجدليات الزمانية يمكن بلورتها فى جدلية واحدة كبيرة تسفر عن نفسها فى عدة تبديات وعلى عدة مستويات ، هى جدلية الحضور والغياب . وتسفر هذه الجدلية عن نفسها فى صورة العلاقة الفاعلة بين الحضور كوجود وكتحقق وكحياة ، وبين الغياب كموت وضياع من خلال عدة جزئيات أبرزها حالة عبد الله القهوجى الذى بَدا له مستقبله لأول مرة فى هذا اليوم كغياب للمقهى ، للعمل ، لكل عالمه الأليف الذى يعادل وجوده الحياة نفسها « أصل القهوة دى بقت قهوة وأنا بقيت قهوجى فى وقت واحد . . . خلاصة الكلام ، مفيش قهوة عوض الله ، يبقى مفيش عبد الله » (ص ١٠٠) . عند هذه اللحظة بدا هذا المستقبل مرعبا . فهو ليس نقيض الحاضر ولكنه غيابه . هو الموت . وحتى يدرأ هذا الموت لم يجد أمامه إلا اجتراح فعل الحياة : فعل القتل (ص ١٣٤) . والغريب أنه يكتشف خديعته لحظة القتل نفسها (« لقد خدع » ص ١٣٤) وأن النصّ يعقب هذا الفعل بفعل طقسىّ آخر بعنوان (كفوف الدم) يعمّد فيه ضياع المقهى بكفوف الدم التى تطبع على جدرانها . وهى طقوس يقوم بها جنود الشر وقد هزموا الخير . إنهم « صبيان المعلم صبحى وهم يخضبون كفوفهم من دماء العجل المذبوح ويطبعونها على جدران المقهى الخالى » (ص ١٣٥) . هاهم صبيان المعلم صبحى يعمّدون المقهى/الخالى ، المقهى/الغياب ، المقهى/الموت بالدم . وستتضح دلالة هذا التعميد إذا ما وضعناه بين قوسين من الأحداث المهمة فى النصّ . أولها قتل عبد الله للمعلم عطية ، والثانى ظهور صبحى فى رؤيا العم عمران فى صورة الشيطان «ورأى المعلم صبحى وهو يخرج من النار ، ويجلس على الرصيف . لكى ينفث الدخان من فتحتى أنفه وأذنيه » (ص ١٤٩) .

فمن يقومون بالتعميد هنا هم صبيان الشيطان الذين جرح أحدهم المعلم عطية بمطواة فى جنبه (ص ١٥) وأهان آخر منهم عبد الله وهدده ومرغ كرامته فى التراب (ص ١٠١) بينما يظهر الآخرون وهم يؤدون بمهارة أفعال القتل (ص ١٣٦) ، وهم يعمدون الخراب بالدم ، الدم البشرى . وكأننا بإزاء طقس سحرى لعبادة الشيطان . ولكن الأمير عوض الله يخلع عن هذه

الأحداث قناع السحر ، ويؤكد . . «كلا . لم يكن سحراً » (ص ١٣٧) ، ويعطى ضياع المقهى وغيابه بعداً أكبر : « إنها ضاعت لأن المعلم طعن المعلم وأنهى كل شىء . الطعنة وجِّهت للمقهى . لا . الطعنة وجُهت لك أنت . إلى دنياك ، دنياك المتهكة المنهوبة . والجامع أمامك هو الشاهد . نعم . لم تكن المقهى إلا الرعشة الأخيرة فى هذا الجسد الكبير الذى يرحل أمامك خفيفا كأنه سحابة تنبض بالألوان والظلال . وسوف تظل الذكرى تعيش فى قلبك إلى الأبد . خسارة . عوض الله يموت الآن لأن عبد الله ما زال صغيرا . . . غريبة أن يمتد بك العمر لترى ذلك كله . وتفقد ذلك كله . فأنت بعد لم تتجاوز إلا الثلاثين » (ص ١٣٧) . فالأمير الذى يرى الديوك الرومية والخراف متجمعة داخل المقهى ، ويرى طقوس الذبح الدائرة فيه ، يرفض أن يتصور أن ما جرى هى عملية مسخ شيطانية كبيرة ، يتحول فيها البشر إلى سوائم ، أو يطرد فيها الناس لتباع الدواجن . . ويصر على أن هذا لم يكن سحراً .

والواقع ان ماجرى ليس سحراً ، ولكنه جزء من عملية التحول الاجتماعى الرهيب الذى شهدته السبعينيات ، والذى التهمت فيه محلات الأحذية والدواجن المقاهى ، ودفع الناس دفعا إلى التخلى عن عادات التجمع والتواصل الإنسانى . إنها جدلية الحضور والغياب ، جدلية التغير . وتسفر هذه الجدلية عن نفسها أيضا من خلال جدلية الحاضر/الماضى . فمعظم شخصيات النصّ لا يوجد لها أىّ ماض بعيداً عن المكان . كل ماضيها قبل وفودها إلى إمبابة غياب مطلق . فالسيدة الحزينة الفاجرة (ص ١٤٧) ، قد تذكر عنه كلمة أو كلمتين ولكن لا وجود له . كما نعرف أن سيد طلب الحلاق وفد إلى إمبابة (ص ١٨) ، وأن المعلم صبحى جاءها بقفص به ثلاث فرخات (ص ٩٩) ، وحتى الحاج عوض الله والد الأمير ومؤسس المقهى جاء هو الآخر من بلاده البعيدة (ص ١١٣) . لكن ماضيهم جميعا خارج إمبابة ، خارج المكان ، نوع من الغياب المطلق . أما ماضيهم فى المكان فله حضور كحضور الحاضر تماماً بصورة يبدو معها وكأننا بإزاء نوعين متناقضين من الماضى ؛ أحدهما جزء من زمن القصة (وهو الماضى فى المكان) وبالتالى فهو حاضر ووجود وحياة ؛ والآخر معادل للغياب . إنه كالمستقبل الذى تجسد لعبد الله وحشاً من الغياب فدفعه إلى ارتكاب فعل القتل .

ومن تبديات جدلية الحضور/الغياب وتنويعاتها المختلفة ، جدلية الحب/الكراهية . فالحب الذى نتعرف على صور عدّة ومتنوعة له فى هذا النصّ يبدو كأنه نوع من الحضور ، من التحقق ، من الحياة . هناك حب الشيخ حسنى وزوجته نور الجميلة ، به تحقق حسنى وأصبح رجلاً نظيفا سعيداً ومحترما . وما إن ماتت ، ماإن غاب هذا الحب ، حتى تدهورت حال الشيخ حسنى وأصبح صائدا للعميان (ص ١١) ، تم مدّ يده وسرق (ص ١٢٦) ، ومد يده وتسوّل (ص ١٣٢) . إن غياب الحب هنا يعادل الموت ؛ الموت المادى (موت نور) ؛ والموت المعنوى (موت الشيخ حسنى) . وهناك أيضا حب فاطمة ليوسف النجار وحب لواحظ لسيد طلب ؛ وهو حب توشك فيه المرأة مرة أخرى أن تكون واهبة الحياة ؛ والرجل هو المستقبل لعطاياها كما هى الحال فى حب نور والشيخ حسنى . وهناك تدله الأسطى قدرى الإنجليزى فى حب مارجريت « التى كان ينتظرها من العام إلى العام ليضع يديه حول عنقها ، ويخنقها ويرى الحب الحقيقى فى عينيها الزرقاوين » (ص ٣٢) ، وغرامه بنصوص شكسبير التى لا يمكن فصلها عن قصة حبه ، أو فصل غيابها عن تدهوره .

ومن الناحية الثانية تبدو الكراهية هى الأخرى موتاً ؛ كراهية الأسطى سيد طلب لعبد الخالق الحانوتى ؛ وكراهية الأسطى قدرى لزغلول بائع السمين ؛ وكراهية الخواجة الذى يبدو أنه يعمل جاسوساً على أبناء المنطقة فى الواقع (ص ٧٩) وبائعا للبيرة فى الظاهر لجابر البقال . هذه الأشكال المختلفة من الكراهية تبدو فى الرواية ، وكأنها درجات متنوعة من الموت ؛ لأنها تؤثر على أصحابها وتنتقص من قدرتهم على الحياة ، ولأنها ، وهذا هو الأهم ، تعزلهم عن الآخرين ؛ والعزلة عن الآخرين فى عالم هذه الرواية موت ؛ لأنها غياب ، أو بالأحرى تغييب للذات عن الواقع ، عن الآخر ، عن المجموع . وتبدو الشخصيات المكروهة من أشد شخصيات العمل غيابا باستثناء جابر ، الذى يبدو أن كارهه هو الشخصية الباهتة وليس هو . فكل من عبد الخالق الحانوتى وزغلول بائع السمين ، شخصية باهتة ليس لها أى حضور فى عالم الرواية ، أو هو حضور كالغياب . أما بعض الشخصيات الغائبة بسبب الموت فإننا نحس أحياناً بأن لها حضوراً يفوق حضور العديد من الشخصيات الحية . فكل من حسين عبد الشافى ويوسف مصطفى ، حاضر فى واقع الرواية لأنه جزء من الماضى فى المكان ، الماضى / الحاضر . إن موتها ليس عدما لأنه أصبح جزءاً من تاريخ هذا العالم ، أصبح حضوراً ، وليس غيابا ؛ وإن كان غيابا فإنه غياب له حضور خاص .

وهناك جدلية أخرى تنطوى عليها جدلية الحضور/الغياب ، وهى جدلية البداية/النهاية . . أى بداية النصّ ونهايته . هذا النصّ الذى يبدأ بالمطر ، وبنهوض يوسف من النوم (ص ٥) ، ينتهى أيضاً بالمطر (ص ١٤٩) ، وبنهوض يوسف من النوم مرة أخرى (ص ١٥٠) ؛ لا فى آخر النهار هذه المرة كما كانت الحال فى بداية الرواية ، ولكن فى أوله ، فى الفجر ، وقد انقضت الليلة ، وأخذ الهدوء يتراجع كما تتراجع الأحلام . فقد انقضى الليل ، وهبّ الناس من ميتاتهم الصغيرة يقظين ، وبدأ الهدوء

يتراجع أمام زحف الضجة ، زحف الصخب ، وإقبال الحياة ؛ أمام بداية لا نهاية ؛ فالنهاية غياب والبداية حضور ، تتخلق ملامحه من جدل التوازى بين بداية النصّ ونهايته ، ومن المفارقة الناجمة عن اختلاف البداية عن النهاية ؛ أو بالأحرى عن انعكاس الأدوار فيها . فالبداية من الأمور الجوهرية فى تحديد فهمنا للنصّ . . « ذلك لأن المعلومات والمؤشرات التى تقدم فى مرحلة باكرة من النصّ تنحو إلى تشجيع القارىء على تفسير كل شىء فى ضوئها »[١٩] ، وقد لاحظنا كيف استفادت (مالك الحزين) من التأثير الذى أحدثته بدايتها ، ومن قدرة البداية على صياغة مؤشرات الرؤية ومداخل التلقى . لكن « النصّ الأدبى الذى يستغل قدرة البدايات على التأثير وقوتها ، يطرح فى مواجهتها آلية معاكسة ، هى تأثير النهاية . فالنهاية تشجع القارىء على استيعاب كل المعلومات السابقة فى المادة التى قدمت أخيراً »[٢٠] ، أو بالأحرى إعادة رؤية كل ماسبق أن قدم من معلومات ومواقف وأحداث فى ضوء هذه النهاية .

وجدلية النهاية والبداية فى (مالك الحزين) تنطوى على هذا كله وتتجاوزه معاً ؛ ذلك لأن البداية تهدف منذ كلماتها الأولى إلى أن تضعنا فى قبضة المنهج الفنى للنصّ ، وأن تلفت انتباهنا إلى أهمية جدلياته الفاعلة . ثم تجىء النهاية ، لا لتعيد رؤية ماسبق ، أوتريق ضوءاً جديداً على بعض ملامحه فحسب ، ولكن أيضا لتعقد هذه العلاقة الزمانية الفاعلة بينها وبين البداية . علاقة حركية تتم فيها عملية تبادل أدوار مستمرة ، تصبح فيها البداية التى ابتعدنا عنها كثيراً نوعاً من الغياب الأثيرى الغامض ، وتتحول معها النهاية إلى حضور ، أو بالأحرى إلى بداية ، تردنا من جديد إلى البداية فتستنقذها من براثن الغياب ، ويتحول النصّ إلى دائرة مستمرة الجريان ، أو إلى دورة من دورات الحياة اللانهائية فى المكان .

٣/ب الجدليات المكانية

وإذا انتقلنا الآن إلى الجدليات المكانية سنجد أن لبعضها بعداً زمانياً ، كما لاحظنا وجود بعد مكانى لبعض الجدليات الزمانية وسوف تتضح بعض ملامح هذا البعد الزمنى عند تناولنا لها . وسنجد أيضا ، أن معظم الجدليات المكانية تتمركز حول جدلية أساسية ، هى جدلية المفتوح/المغلق ؛ وهى جدلية أكثر تعقيداً من معظم الجدليات الزمانية التى تعرفناها حتى الآن ؛ لأن هناك عدداً من درجات الانفتاح والانغلاق فى الرواية يتزايد أو ينقص وفق قراءتنا لها ، أو تصورنا لمستويات المعنى فيها . وإذا حاولنا تلخيص هذه الدرجات فى صورة بيانية ، سنجد أننا بإزاء الرسم التالى :

مفتوح ← جدلية حركية →	مغلق
الانفتاح على الفضاء	الانحباس فى الغرف
الانفتاح على الآخرين	الانغلاق على الذات
الانفتاح كعنصر تجمع	الانغلاق كعنصر تفرق
الخارج - العام	الداخل - الخاصّ
الحضور فى المكان	الغياب عن المكان
الرجال	النساء
إمبابة/الحضور	العالم
حى الكيت كات	إمبابة/الغياب
الأرض ↔	النهر

وهو رسم يلخص لنا مستويات هذه الجدلية المتعددة من ناحية ، والدرجات المختلفة من الانفتاح والانغلاق من ناحية أخرى . وإذا ما أخذنا المقهى بوصفه فضاء مفتوحا ، سنجد أنه ينطوى كمكان على معظم تنويعات المفتوح . فهو مكان مفتوح على الفضاء وعلى الآخرين . إنه يقدم كموقع مراقبة متقدم لكشف ما يدور فى الحىّ . تجاه الأمير فى وقت مبكر حتى لا يفوته شىء (ص ١١٠) . وهو أيضا مكان تجمع تصب فيه معظم الشخصيات ؛ فلا غرو أن تمركزت حول ضياعه معظم الأحداث . وهو الخارج إذا ما كانت الغرف والبيوت هى الداخل . وهو الحضور لأننا لانجد لمعظم الشخصيات وجوداً خارجه . وهو عالم الرجال ، بينما البيت مكان النساء وعالمهن الأثير ؛ فيه تتحقق الشخصيات الرجالية . وتغيب عن أفقه ، إلا عابرة أمامه ، الشخصيات النسائية اللواتى لا يتحققن إلا فى عالم البيت المغلق ، حيث نتعرف قهر الشخصيات الرجالية . وهو الأرض الصلبة ، الوجود والحياة ؛ بينما البيت نقيضه ، وهو النهر ، الغرق ، الاغتسال والموت ، وواهب الحياة عبر الصيد ، فى آن .

ويمكن عدّ المقهى كمكان ، هو الصورة المبلورة لإمبابة فى مواجهة العالم الخارجى على مستوى من المستويات ، أو لحى الكيت كات الشعبى فى مواجهة امبابة على مستوى آخر . إنه الوجود فى مواجهة العدم ؛ ومن هنا فليس غريبا أن يبدو ضياع المقهى وكأنه ضياع للحياة وللتاريخ معاً ، إنه انقطاع الحبل السرى الذى يهب العالم معناه وحياته ووجوده . «إن الحبل قد انقطع ، المقهى ضاع ، وعوض الله ضاع ، واليوم فقط يموت أبوك . وذهب بنفسه إلى بعيد . الكيت كات ، والبوابة الحجرية الكبيرة ، والكتابة فى قوسها الجليل العالى : انتهت معركة الأهرام هنا فى ٢١ يوليو ١٧٩٨ . . وتذكر الأمير يوم بكى من أجلها » (ص ١١١) . فضياع المقهى ، كهدم البوابة الحجرية القديمة ، إزالة للتاريخ ، و طمس للذاكرة ، وإجهاز على الحياة ؛ ولذلك كان من الطبيعى أن يرتبط ضياعها بصورة الدم ، وبتجسدات الشيطان .

لكن أهم ما ارتبط به ضياعها على صعيد الجدليات المكانية البانية للنص ، ولتركيبته الفنية : هو انبثاق هذه المجموعة من منولوجات الضياع والعزلة فى النصّ . فما إن تأكد لنا ، وللشخصيات المهمة فى الراوية ، أن المقهى ضائع لا محالة ، وأن «موضوع المقهى يكاد أن يكون انتهى» (ص ٥٤) ، حتى تظهر لأول مرة فى أفق الرواية المنولوجات التى تشير إلى الانتقال من الخارج (القص الخارجى) إلى الداخل . يظهر أولاً منولوج يوسف النجار (ص ٦٩) ثم (ص ١٢٦) ، ويليه منولوج عبد الله (ص ٩٥) ثم (ص ١١٢) ثم (ص ١٢٢) ، وأخيراً منولوجا الشيخ حسنى (ص ١٢٤) والجاويش عبد الحميد (ص ١٣٤)[٢١] . ليس صدفة أن يتواقت الانتقال من القص التقريرى الخارجى ، إلى القص الذاتى الداخلى عقب التأكد من نهاية المقهى . وليس صدفة أيضا أن يكون لكل من الشخصيات الأربع الأساسية : يوسف وعبد الله والأمير والعم عمران منولوجان . وليست صدفة أخيراً ، أن تقدم مأساة ضياع المقهى وسط ملهاتين : أولاهما ، ملهاة الإيقاع بسليمان الصغير فى أحبولة «مقلب» ساخر يخفى فى الواقع مأساة ضياع زوجته روايح .وثانيتهما، ملهاة مكبر الصوت المفتوح التى نتعرف من خلالها وجهاً آخر من وجوه جدلية المفتوح/المغلق .

فمكبر الصوت الذى ترك مفتوحاً بعد انتهاء مراسيم التلاوة فى معزى العم مجاهد ؛ بسبب انشغال كل من فاروق وشوقى فى مكيدة الإيقاع بسليمان الصغير ، والضحك عليه ، استطاع أن ينقل لنا ، وللجميع من فى الحىّ ، كل مادار فى الحجرة المغلقة فى بيت الأسطى قدرى من حوار خاص ؛ فقد تحول فجأة هذا الحوار الخاص المغلق ، إلى حوار عام مفتوح ومذاع على الجميع عبر مكبر الصوت (ص ١١٢) . وتحويل الخاص إلى عام لا يسهم فحسب فى تطوير الحدث (راجع مثلاً تأثيره على الهرم الكبير وما جرى له ص ١٣٨ - ١٣٩) ،ولكنه يوسع أفق جدلية المفتوح/المغلق ، ويزودنا بمجموعة من المعلومات المهمة ، التى نعرف منها أن بناء المقهى جزء من التاريخ السرى لهذا الحىّ العتيق (ص ١١٣) ؛ ولذلك ، فليس غريبا أن يكون ضياعها ضياعاً للتاريخ .

ومن تبديات جدلية المفتوح/المغلق المهمة ، فى هذا النصّ ، تلك الجدلية الحركية التى تأخذ صيغة إمبابة/العالم . وإمبابة هنا هى المقهى ، والحىّ ، والمكان الذى يحدّه النهر ؛ ذلك العملاق الرمزى الرابض على الحدود ، الذى تمارس فيه طقوس الصيد والاغتسال ، ويتم فيه الغرق . إنه الحد الفاصل بين إمبابة والعالم ؛ إذ ينطوى عبوره على الموت . فإنه يطل علينا عبر صفحات (الأهرام) التى أولع قاسم أفندى بقراءتها منذ صغره ، والتى يقرأ على رواد المقهى منها هذا الخبر الذى يهمهم جميعا : «إن السائح الإيطالى دافيد موسى قد عاد من إيطاليا وتقدم إلى مأمور قسم إمبابة ببلاغ ضد المواطنين فى منطقة الكيت كات ؛ لأنهم استولوا على الأراضى التى اشتراها عام ١٩٤٤ ؛ والمملوكة له بعقود البيع المسجلة بالشهر العقارى المصرى» (ص ٦٥) . وبرغم الأهمية الظاهرية لهذا الخبر ؟ فإنه يتحول داخل عالم الرواية إلى شىء ثانوى للغاية ؛ لأنه ينتمى إلى المغلق ، إلى الغياب . فهذا السائح الغريب الوافد ، وفى يده أوراق بدعاوى نزع ملكية الحىّ بأكمله ؛ أى الاستيلاء على المكان ؛ على محور العالم والوجود ، لا يظهر للناس الحقيقيين أبدا ، بل ظل مجرد خبر موجود فى الصحف ، أو بالأحرى ظل متلحفاً بعباءة الغياب /المغلق . إن ديفيد ، وكل من على شاكلته ، لا وجود لهم إلاّ فى الصحف ؛ شهادة عالم الغياب . أما الواقع ، فهو ملىء ومكتظ بالشخصيات إلى حدّ التخمة ؛ شخصيات كثيرة غير واضحة الملامح جدا ، ولكنها صلبة الوجود حقيقية . تسرقها السكين أحيانا ، ولكنها تفيق فى النهاية ؛ تنهض ، وتهزم الشر ببراءتها وسذاجتها ومكرها تارة ، (كما حدث مع الهرم بائع الحشيش) أو بتصديها له أخرى ، (كما حدث مع جنود الأمن المركزى) ؛ ولذلك ، فليس غريبا أن تقدم لنا الرواية هذا العالم الغائب ، من خلال واحدة من شخصياتها القليلة التى لا يتعاطف معها النصّ .

وليس غريبا أيضا أن يتواقت ظهور هذا الخبر فى الصحف - شهادات عالم الغياب مع الإجهاز على المقهى - بؤرة التجمع واللقاء ومركز عالم المسرات الصغيرة الذى يجب أن تنقضّ عليه المعاول لتجهز عليه وتنفيه ؛ ومع قدوم جنود الأمن المركزى وهجومهم على الحىّ ؛ ومع انتصار المعلم صبحى : صاحب الحىّ الجديد ، المالك الفظ الذى يجهز على ما فيه من كرامة وكبرياء ، والذى يتذرع لتنفيذ خطته بصبيانه المهددين المتوعدين الذين لا أسماء لهم[٢٢] ؛ وأن يتم هذا كله على الصعيد البنائى بموازاة الانتقال من القصّ الخارجى إلى القصّ الداخلى . فالرواية تحقق هذا التناظر الشائق بين بنائها وموضوعها من ناحية ، وبينه وبين أبنية الواقع الخارجى من ناحية أخرى . فالانتقال من الخارج إلى الداخل ، من المفتوح إلى المغلق هو أقسى أشكال القهر فى عالم لا يتم فيه التحقق إلا بالانفتاح على الفضاء وعلى الآخرين . ومن هنا فإن النصّ يكشف لنا ، من خلال بنائه الفنى أساساً ، كيف تنطوى الأحداث التى تبدو فى ظاهرها بسيطة وعادية ، على أقصى درجات القهر ؛ وكيف أن التحول الذى انتهى باستيلاء تاجر الداوجن الشيطانى على المقهى ما كان له أن يتم دون بقية الأحداث التى تواقتت معه . فجدلية الداخل/الخارج ، والرواية/الواقع هى وجه أساسى من وجوه جدلية المغلق/المفتوح .

(٤) المكان بؤرةً للنصّ وللعالم :

لاحظنا أن جدلية المفتوح/المغلق المكانية لا تنطوى فحسب

على جدلية الحضور/الغياب الزمانية ، وإنما أيضا على جدلية الرواية/الواقع ، وعلى محور المعنى أو الحدث الرئيسى فى النصّ ، وهو تدمير المقهى وتحويله إلى موئل للخراف والدواجن : إلى مذبح دم ؛ وليس هذا بغريب لأن المكان فى هذا النصّ يحتل مكانا محوريا على درجة كبيرة من الأهمية . وقد اكتشف أحد نقاد هذه الرواية أهمية المكان فيها وقال : « مالك الحزين رواية عن المكان (إمبابة) ، أو رواية عن بشر لا يتحددون إلا فى مكانهم ؛ فيصبح المكان هو البداية والنهاية . ولهذا فإن الرواية تقدم وصفا دقيقا لسمات المكان ؛ وتدخل فى الحوارى الرطبة ، وتصف الجدران ، وترسم الأبنية . تفعل كل ذلك باهتمام وبعناية ؛ ثم لا تلبث أن تصف المسلسل اللا متناهى للحركة اليومية ، التى تتم فوق هذا المكان ؛ مسلسل يشمل كل أشكال الحركة : من العارض اليومى والبسيط والنافل ؛ حتى تكاد الرواية أن تكون سردا أمينا للحياة اليومية فى (إمبابة) ، لولا هذه الذاكرة التى تحاول همسا أن تربط الحاضر بالماضى ، وأن تشى أن الزمن الذى تتم فيه الرواية هو زمن مركب ، تختلط فيه الحياة اليومية بذاكرة مرهفة تعيد بناء الحياة اليومية كما تشتهى . (مالك الحزين) رواية تعثر على الهوية فى المكان ، وتجد المعنى فى المعاش ، بل تكشف الهوية والمعنى فى هذا البحث الدءوب عن التفاصيل والحركات والزوايا والأصوات والروائح ، حتى يصبح المكان هو الملجأ والملاذ ، إن لم يصبح هو الأداة التى تناهض الموت ، وتتحدى سيل الزمن الذى يكسر الملامح ويقوض الأمكنة . وبانتهاء الأمكنة يتوارى الكثير من الذكريات والأفكار ، أى ينتهى جزء من شخصية الإنسان»[٢٣] .

وبالرغم من اكتشافه المهم هذا فإنه ـ أى فيصل درّاج ـ يشكو من أن الرواية «تراكم للأحداث اليومية البسيطة التى ليس لها مركز أو بؤرة »[٢٤]. أليس المكان نفسه مركزا وبؤرة ؟ أليس هو مانح الهوية ومسبغ المعنى على الشخصيات والأحداث ؟ أليس هو الأداة التى تناهض الموت وتتحدى سيل الزمن ؟ إن المكان فى (مالك الحزين) هو بؤرة النصّ وبؤرة العالم الروائى والعالم الإنسانى معاً . إنه المركز الذى تتوجه إليه كل الأدوات البنائية فى النصّ ، والذى يبلور معناه وملامحه كل شخصياته الإنسانية . فإذا تأملنا موضوع الزمن فى هذا النصّ مثلاً ، فإننا سنجد أن هنا زمنين أساسيين : الحاضر والماضى ؛ فالحاضر هو زمن الحبكة ، هذا اليوم الذى تدور فيه الرواية من شهر يناير عام ١٩٧٧ ، وهو زمن يدور معظمه فى المكان وحوله . صحيح أن هناك اهتماما بما يدور فى هذا الحاضر خارجه ، ولكنه مقصور على تأثير هذا الخارج على المكان وعلاقته به . فالحاضر يريد أن يقدم لنا صورة للحياة فى المكان ، أو بالأحرى لحياة المكان : إيقاع هذه الحياة وهمومها واهتماماتها ؛ تعامل عالم هذا المكان مع الموت ومع الحياة . والحاضر فى هذه الرواية زمن قصير نسبيا ولكنه يحتل الجزء الأكبر من حيز الرواية وصفحات النصّ . أما الماضى فإنه مقدم دائما عبر أسلوب التلخيص السردى ، أو خلال ذكريات الشخصيات ، أو أثناء الإشارات العابرة إلى جزئيات الأحداث . وهناك فى الواقع أكثر من ماض ، غير أن الماضى الوحيد الجدير بالذكر والذى يحظى باهتمام النصّ وشخصياته معاً هو الماضى المتعلق بالمكان ؛ فأى ماض قبله ملغى ، منسى ، لا أهمية له . إننا نعرف ماضى المكان حتى سنة ١٧٨٩ سنة الحملة الفرنسية على مصر التى يقول لنا قوس البوابة الجليل العالى « انتهت معركة الأهرام هنا فى ٢١ يوليو ١٧٩٨ » ولكنه لا يقول لنا إن معركة جديدة قد بدأت منذ ذلك التاريخ بالضبط . معركة تقول لنا الرواية إن فصولها لم تنته بعد !

إننا نعرف ماضى المكان حتى ذلك التاريخ البعيد ، ولكننا لا نعرف ماضى الكثير من الشخصيات خارجه . فالمعلم صبحى مثلاً لم يوجد إلا عندما جاء إلى إمبابة ، وكل وجود له قبل هذا القدوم عدم أو هو كالعدم . وكذلك سيد طلب الحلاق ، نعرف أنه جاء مع أمه من شبشير الحصة غريبة ، ولكننا لا نعرف عن ماضيه فيها أى شىء على الإطلاق ، وكأنه خلق خلقاً جديداً يوم جاء إلى إمبابة ، وبدأ العمل فى دكان الأسطى بدوى الحلاق بها . بل إن كل ما نعرفه من ماضى الشخصيات يوشك فى مستوى من المستويات أن يكون جزءا من وعينا بماضى المكان وتعرفنا ملامحه ؛ فالزمن عنصر روائى مسخر لبلورة قسمات المكان ، وكذلك بقية عناصر البناء الروائى فى هذا النصّ .

فالمكان فى هذا النصّ يوشك أن يكون هو الشخصية الأساسية فيه ؛ له ملامحه الخارجية من شوارع وحوارٍ ونهر وميدان . . الخ . بل إن معظم قسمات المكان كشوارعه وحواريه لا تدعى فى النصّ باسم شارع أو حارة وإنما فى الغالب باسمها وحده وكأنها شخصيات أليفة معروفة ؛ فنسمع عن « التقاء قطر الندى مع فضل عثمان » (ص١٨) ، دون أن يشار إلى أن هذين اسمى شارعين لاشخصين . ونسمع عن حارة توكل وحارة حوا وحارة أمير الجيوش وشارع السوق وكأننا نتعرف شخصيات حميمة وأليفة .

وللمكان أيضا ملامحه النفسية التى يجسدها لنا تاريخه ونوادره وطبيعة ما يعتريه من أحداث وتغيرات وعلاقاته بالآخرين : بناسه . إنه يحبط يوسف بن محمد أفندى النجار ، ويقهر الأمير عوض الله ، ويعطى فاطمة قدرتها على التحقق والسيطرة بجمالها وأنوثتها على شباب ذكوره . إنه يمنع الهرم ويحمى الشيخ حسنى ويجهز على العم مجاهد ويرهق عبد الله القهوجى بالعمل ويسخر من الأسطى قدرى الإنجليزى ويسمح للمعلم صبحى : تلك الطاقة الحيوية المدمرة ، بالنمو والامتداد كما

يسمح الجسم السليم للسرطان بالنمو فيه : « إنه يتقدم وينتشر مثل السرطان داخل الحارة » (ص٣٤) .

فالمكان هنا ليس مجرد موقع للأحداث أو موضع للأفراد «أو مجموعة من الافتراضات التى تحيلنا إلى نفس الظهار المكانى الزمانى . . . فقد يحتل المكان دورا بارزا فى النصّ أو يشغل حيزا ثانويا فيه ، وقد يكون حركيا فعالاً أو ثابتا سكونيا ، وقد يكون متناسقا أو غير متناسق ، واضح الملامح أو غامض القسمات ، مقدم بشكل منتظم . . أو بشكل عفوى غير مرتب . . تتناثر جزئياته عبر فضاء النصّ »[٢٥] ، ولكن المكان فى (مالك الحزين) يتجاوز هذا كله ليصبح هو البؤرة الأساسية للنصّ وللعالم معاً . وكأى بؤرة ، فإنه يرتبط بعلاقات كثيرة مع المحيط ؛ ومن هنا نجد أن المكان ليس معزولاً عن الواقع الخارجى ؛ فهناك علاقات أساسية بينه وبين هذا الواقع ؛ هناك علاقته بالمناطق القريبة منه أولاً : بالزمالك حيث يذهب العم عمران ويوسف النجار فى جولاتهما الطويلة حينما يعم بينهما الصفاء ، وهناك علاقة أبنائه بدور السينما الموجودة خارجه ، وبالمظاهرات التى جاءت إليه من الضفة الأخرى للنهر ، لكنها كلها علاقات هامشية سطحية ، أما علاقته الحميمة فبمناطقه نفسها . ولهذا تقرر فاطمة ألاّ تذهب مع يوسف إلى شقة مجيد ، لأنها «فكرت وعرفت أنها لو ذهبت معه إلى شقة صديقه فسوف يمكنه أن ينام معها حتى تعرف ويثبت لها نفسه ثم يتركها . لقد فكرت وهى فى الأتوبيس عندما تصورت نفسها تخلع ملابسها فى مكان لا تعرفه وخافت لأنها لم تخلع ملابسها بعيدا عن إمبابة أبداً » (ص ١٠٤ ، ١٠٥) .

إن فاطمة التى تتعرى دون حياء (ص ١٠٥) تخاف مجرد التفكير فى أن تخلع ملابسها بعيدا عن إمبابة ، حتى لو كان ذلك من أجل يوسف الذى تحبه . إن العرى فى المكان تحقق ، أما العرى خارجه فهو العار وضياع علاقة يوسف بها معاً . فالمكان هنا هو الذى يحدد سلوك الشخصية واتجاهاتها ومواقفها ، وهو الذى يصوغ وعيها . ويوسف النجار أيضا يعى أنه لو أخذ فاطمة إلى مكان آخر ، أو بالأحرى لو فصم علاقتها بهذا المكان الذى تحس فيه بسطوتها الأنثوية على ذكورته ، لاستطاع أن يتغلب على عجزه معها (ص٥٢) . فالمكان هنا يقوم بالدور الأول فى تحديد مواقف الشخصيات كما هى الحال فى الحكايات الشعبية وليس العكس ، كما هى الحال فى الرواية التقليدية . «ففى أعمال بعض الكتاب مثل ستاندال وديكنز وتولستوى تنمو بعض المواقف المحددة وتنبثق من الطبيعة الخاصة لبعض الشخصيات . وهذا هو عكس الاتجاه الذى تصوره الحكايات الشعبية حيث يتحدد سلوك الشخصية بناء على المكان المعين الذى تجد نفسها فيه »[٢٦] . وانتماء أسلوب تعامل (مالك الحزين) مع المكان إلى عالم الحكاية الشعبية يعمق من ملامح حداثتها ؛ ليس فقط لأن استلهام أساليب النصوص التراثية ورؤ اها من استراتيجيات الحداثة ومن سمات الحساسية الجديدة كما أشرنا من قبل ، ولكن أيضا لأن أصلان استطاع أن يضفى على هذه السمة طابعاً جديدا وأن يوسع أفقها ، فى الوقت نفسه الذى يوسع بها أفق عمله الروائى .

ولأن المكان هو الذى يحدد سلوك الشخصية فإن يوسف النجار لا ينجح فى أن ينام مع فاطمة برغم اشتهائه لها ؛ لأن المكان نفسه يحرم عليه هذه العلاقة الحرام . إن سطوة المكان تتعدى فى الواقع ما يبدو على السطح من تأثيراتها وفعالياتها المباشرة إلى أعماق التكوين النفسى للشخصيات . فنحن نعرف أن يوسف لا يعانى من أىّ عجز جنسى ، ولكنه مع ذلك لم يستطع أن يتحدى أعراف المكان وقيمه المتحكمة . إن للمكان فى هذه الرواية حضوراً وسطوة معاً ، وله أيضا وضوحه الشديد ، بالرغم من أننا لو حاولنا أن نعزل الجمل أو السطور التى يكرسها النصّ لوصف المكان لوجدنا أنها قليلة للغاية ، بل توشك أن تكون معدومة ؛ ومع ذلك فإننا ما إن ننتهى من قراءة الرواية حتى نكون قد تعرفنا المكان بشكل واضح ، بشوارعه وحواريه وميدانه وعلاماته الأساسية ، وحتى تكون جغرافيته قد أصبحت أليفة لنا وعلاقات مساحاته ورواسيه محددة ومرئية .

فالمكان فى هذه الرواية مأخوذ وكأنه قضية مسلمة . وصفه واقعاً حياً لا يحتاج حتى إلى وصف كالبشر تماما فى هذا النص ، لا يحتاجون هم الآخرون إلى وصف . فنحن لا نقرأ أى وصف للمكان ولا للشخصيات ولكننا نتعرفهما معاً من خلال تفاعلهما ووجودهما وحركتهما معاً ، أو بالأحرى نتعرف ملامح المكان وجغرافيته من حركة الشخصيات فيه ؛ من خلال أسلوب خط السير وليس أسلوب المشهد ؛ ومن خلال منظور المشارك وليس منظور المراقب ؛ فالمكان ليس موصوفا أو حتى مقدما من خلال وجهة نظر أى شخصية من الشخصيات ، ولا حتى من وجهة نظر الكاتب ؛ وإنما تتخلق صورة المكان من خلال الحركة فيه والحياة به ، ومن خلال التعامل معه بوصفه بديهية ، كحقيقة من حقائق الحياة ، إن لم يكن هو حقيقة الحياة الأساسية . فالصورة الوصفية تهدف إلى تثبيت لحظة من لحظات الزمن ، وإبراهيم أصلان هنا مشغول أساساً بحركة الزمن فى المكان ؛ بجدلية الأمد والحيز . ومن هنا فإنه لا يلجأ إلى الوصف إلا عندما يخرج من المكان ويغامر بإحدى شخصياته فى أصقاع جديدة خارجه ، عند ذلك يحتاج الأمر إلى وصف المكان الغريب بشىء من الإسهاب والدقة ؛ هذا ما نجده فى تعامله مع شارع ٢٦ يوليو ووصف مكان لقاء يوسف وفاطمة عند دار القضاء العالى ؛ وكذلك وصف شارع الجبلاية والزمالك عند ذهاب يوسف إليهما مع العم عمران . أما إذا عدنا إلى إمبابة فإننا لا نحتاج إلى أىّ وصف ،

بل نواجه بحركة البشر فى المكان ؛ ذلك لأن المكان يقدم لنا من خلال حركة الشخصيات فيه وليس من خلال المشاهد الثابته still frames . ولابد من أن نقوم بمجهود يعادل إيقاف الفيلم و النظر إلى صوره الثابته واحدة وراء الأخرى إذا ما أردنا الحصول على صورة ثابتة للمكان ؛ لأن ربط كل صورة بالأخرى هو الذى يولد هذه الحركة ؛ إنها الحركة الناشئة عن جدلية العلاقات بين الصور والجزئيات وفاعليتها . ولأن طبيعة المكان طبيعة حركية ، كما أنه هو المحور الأساسى فى هذا النصّ ، فإن الطبيعة التزامنية هى التى غلبت على القصّ : أى أن القصّ يقدم لنا أحداثا تدور فى وقت واحد ولكن فى أماكن مختلفة . وتزامن الأحداث هذا يحقق ، فى جانب من جوانبه ، حيوية المكان ، ويؤكد لنا أن كل أجزائه تمور بالحياة فى وقت واحد ؛ لأن المكان كما ذكرنا كائن حىّ وحيوى فى هذا العمل ، وهو يجسد بكل ما يعيش فوقه وما يدور فيه رؤى النصّ و قضاياه وجدليات علاقاته المتعددة وطبيعة شخصياته فى آن .

(٥) الشخصيّات وخريطة العلاقات :

وإذا انتقلنا إلى دراسة طبيعة الشخصيات فى هذا النصّ وتعرف خريطة علاقات بعضها بالبعض الآخر من ناحية وبالمكان من ناحية أخرى ، سنجد أن شخصيات هذه الرواية قد أثارت بعض سوء الفهم والمشاكل لدى من حاولوا التعامل معها من خلال منظور الحذلقة الروائية التقليدية ؛ إذ يلاحظ حسين عيد فى انطباعاته السريعة عن الرواية أن «غالبية الشخصيات التى جاوزت التسعين ، كان يتم تقديمها دون تمهيد مسرح الأحداث لظهورها . حيث نفاجأ بذكر شخصيات يعرفها المؤلف جيدا ، لكن ليس لدى القارىء أية فكرة عنهم . لنفاجأ بعد عدد من الأسطر أو الصفحات بظهور مهنة بعضهم بصورة عفوية»[٢٧] . وينطلق من هذه الملاحظة إلى التطوع بكتابة مخطط نصىّ بديل وفق مواضعات الحذلقة التقليدية عندما يقرر بكل وقار أنه « كان الأجدى تركيز الأضواء على الشخصيات الأساسية فى الرواية - وهى حوالى خمس عشرة شخصية - حتى لا يتوه القارىء فى خضم هذا الكم الهائل من الشخصيات . . حتى يوسف النجار ، وهو أحد المحاور الأساسية التى يقوم عليها بنيان الرواية ، لم نعرف مهنته أبدا ، رغم أن إجازته من عمله هى يوم الخميس . كما لم يتم تعريفنا به ككاتب بشكل واضح . وهل له أعمال أدبية أم لا ؟ وما مدى شهرته ؟ ولا شك ان استكمال هذه الأبعاد كان سيساعد على تجسيم هذه الشخصية»[٢٨] .

ومن البداية نلاحظ أن التعامل مع الشخصيات بمعزل عن دورها فى تجسيد صورة المكان وملامحه ، ومحاولة فهمها وفق مفهوم النظريات القائمة على المحاكاة والتى تربط الشخصيات بالبشر من جهة وبغيرها من شخصيات الرواية التقليدية من جهة أخرى ، هو الذى يقع بقارىء هذه الرواية أو بناقدها فى أنشوطة سوء الفهم . وحتى يمكنه أن يتجنب شراك هذه الأنشوطة عليه ألا ينزع هذه الشخصيات من بقية عناصر النصّ التى تتخلق الشخصيات بها وفيها ؛ فأى محاولة لنزع الشخصيات من سياقها ، ومناقشتها على أنها شخصيات إنسانية حقيقية ، والمطالبة بمعرفة تفاصيل عملها ومدى شهرتها . . الخ ، ليست إلا أحد الأغاليط الشائعة فى فهم طبيعة الأدب . صحيح أن الشخصية ، برغم نصيتها ، ليست نصّا ، وأن لها القدرة ، كالقصة نفسها ، على الانفصال عن مادة النصّ التى تخلقت بها وفيها ومنها معاً ، لكن عزلها عن دورها فى النصّ ومكانها فيه يؤدى إلى إسقاط جزء كبير من خصوصيتها وإلى التمهيد لمحاكمتها وفق قواعد مستقاة من نصوص غريبة عنها ، ومواضعات أدبية قد تكون مناقضة أو حتى معادية لتلك التى ينهض عليها النصّ . ومن هنا يحاول النقد الحديث «أن يركز على أنساق العلاقات الشخصية المتبادلة وعلى بنى المواضعات التى تتخلل الفرد ، والتى تجعله مجرد فضاء تلتقى فيه القوى والأحداث ، وليس جوهرا متفردا . ويؤدى هذا التركيز إلى رفض المفهوم السائد عن الشخصية فى الرواية»[٢٩] .

وأى تناول لعالم الشخصيات فى (مالك الحزين) لابد أن يبدأ برفض المفهوم السائد أو القديم عن الشخصية الروائية . فإبراهيم أصلان لا يقدم لنا شخصيات تقليدية فى هذه الرواية ، ولذلك فإنه من العبث أن نطالبه بتركيز الأضواء على الشخصيات الأساسية . ولكنه يقدم لنا شخصيات من نوع جديد ، شخصيات تقف فى المسافة الفاصلة بين كونها العنصر الفاعل للحدث actant فى النص أو كونها مجرد جزء من مادة الظهار الوصفى أو الواقعى .item . هياكل لفظية تطالبنا بقدر كبير من الفاعلية كقراء لاستكمال بقية ملامحها لأننا بإزاء رواية من روايات الكتابة لا القراءة . وتنهض علاقات هذه الشخصيات بعضها بالبعض وبالمكان والأحداث على ما يمكن تسميته ببناء المشاعر ، بوصف هذا البناء هو المفتاح البنائى المهم لعالم النصّ ؛ ذلك لأن العلاقات فى (مالك الحزين) - كما فى كثير من أقاصيص أصلان - لا تعتمد على البنية الواقعية التفصيلية ، وإنما على ومضات من مواجهات تهدف إلى تحديد مشاعر أطراف هذه المواجهات من بعضهم البعض ، ومن الموقف موضوع المواجهة فى آن ؛ مواجهات قادرة ، لثراء المشاعر الفاعلة فيها ، على رسم الجوّ النفسى والواقعى بإيجاز ، وضربات حادة ، دالة ، موحية .

فالرواية ، بوصفها نصّا حديثا ، لا تهتم بالشخصيات ، أفرادا فى واقع لم يعد يعبأ كثيرا بالفردية برغم اعتماده على رؤاها ؛ ومن هنا يختفى منها الوصف الجسمى أو النفسى للشخصية ، بل

يمكن أن نتعرف فيها أيضا موت الشخصية الروائية بمعناها التقليدى . فليست هناك شخصيات محورية ، أو شخصيات متكاملة نتعرف عالمها الداخلى أو الخارجى كلية . هناك بالطبع شخصيات أكثر وضوحا من الأخرى . وهناك شخصيات هى مجرد أسماء ترد مرّة أو مرّتين فى الرواية كلها ، وأخرى لا نعرف حتى أسماءها وإنما يشار إليها كجماعة «الشلّة التى تعمل بالتدريب فى نادى الجزيرة وتأتى لتلعب الدومينو بالنقود التى تكسبها» (ص ١٧) . لكننا فى هذا النصّ نتعامل مع الشخصيات جميعا على أنها جزء حىّ من شخصية المكان . جموع تملأ المكان كالمبانى القديمة أو الدارسة وكالشوارع وبقية الملامح التى تعطى هذا المكان شخصيته . فالمكان كما ذكرنا هو الشخصية الأساسية إن أردت البحث عن شخصية فى هذا العمل . ولأنه شخصية إنسانية فإننا نتعرف فيه بعض الملامح الإنسانية من خلال هذه الشخصيات الكثيرة - التى تجاوزت المئة - والتى يحميها ويأويها ؛ فهو كنّها وموئلها وعالمها ووجودها نفسه ؛ هو تاريخها الذى لا تاريخ لها بدونه . فهؤلاء الذين قدموا إليه كصبحى لا وجود لتاريخهم قبل وفودهم إليه وتدميرهم له . وهذا طبيعى ؛ لأن جدلية المفتوح / المغلق ، الداخل / الخارج تجعل كل ما وراء المكان وما دار فيه ينتمى إلى عالم المغلق ، والانغلاق يسقط التاريخية ، أما الانفتاح فيحتفى بها ويجعلها جزءا أساسيا من مكونات وجوده .

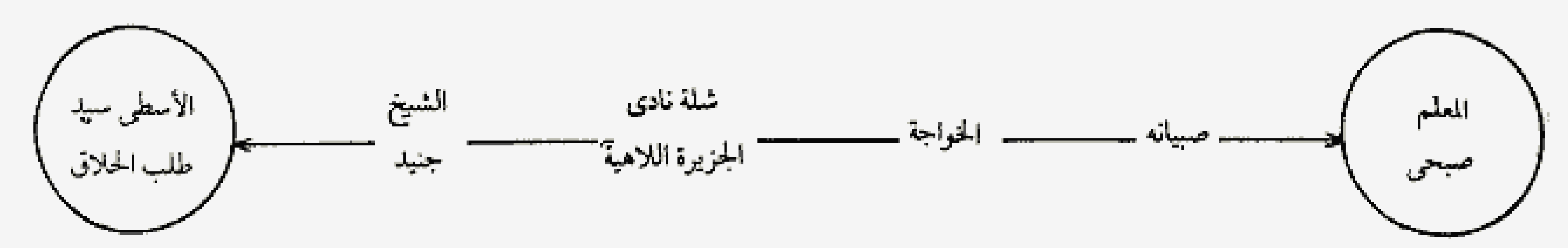
والقادمون من الخارج دائما كانوا يريدون بالمكان الشر أو اللهو أو العبث . بدءاً من القوس الذى يرصد قدومهم ، والذى هدم مع موجتهم الثانية ، حتى هذا الوافد الجديد الذى تعلن الصحف عن مقدمه وعن رغبته فى انتزاع الأرض من أصحابها ، مرورا بالملك الذى كان يجيئه للهو ، والخواجات الذين حولوا قطعة منه إلى خمارة كبيرة ، حتى صبحى الذى يريد هدم بيوته ، وعساكر الأمن المركزى الذين يهجمون عليه بقنابلهم المصنعة حديثا فى المعامل الفيدرالية بالولايات المتحدة الأمريكية (ص ١٤٤) . والعلاقة بين الشخصيات القادمة من الخارج وشخصيات الداخل تشكل المحور الأول فى خريطة علاقات الشخصيات بالرواية ، وهو المحور الذى يقسم شخصيات النصّ بشكل واضح وصارم ، إلى حد ما ، إلى قسمين رئيسيين ، ولكن تبقى شخصية واحدة تقف فى مفترق هذا المحور ، هى شخصية يوسف وتتنازعها عمليات الشد والجذب والتوتر الفاعلة فيه :

الداخل ← يوسف ← الخارج

ونتعرف بوضوح ثلاث قوى فاعلة فى هذا المحور : أولاها الداخل ، وثانيتها الخارج فى الداخل ، وثالثتها الخارج . وفى قوة من هذه القوى الثلاث مجموعة أساسية من الشخصيات وأخرى ثانوية . فإذا ما بدأنا بالداخل سنجد أننا بإزاء العم عمران وعبد الله القهوجى والأمير عوض الله والشيخ حسنى والجاويش عبد الحميد والمعلم رمضان وفاروق وشوقى وجابر البقال ، وهناك أيضا المعلم عطية صاحب المقهى ومجموعة أخرى من الشخصيات الثانوية ، ثم ثلاث شخصيات متميزة بين شخصيات الداخل هذه بأنها قد مستها عصا الخارج السحرية فمسخت شخصياتها أو تركت بها آثارا لا تمحى ، هى شخصيات الأسطى قدرى الإنجليزى وقاسم أفندى ــ الذى طرده أبوه من البيت صغيرا ــ والهرم بائع الحشيش الذى يغيب وراء القضبان عدة مرات ثم يعود وقد ترك الخارج عليه ميسمه فيصبح وكأنه من قوى الخارج فى الداخل .

ولا ينقسم الداخل إلى هذه الأقسام الثلاثة من قوى الداخل الأساسية أو الأصيلة ، وقواه الثانوية أو الهامشية ، ومن شوههم مياسم الخارج الدامغة فحسب ؛ ولكنه ينقسم أيضا إلى عالمين : عالم الرجال الذى تحدثنا عنه ، ثم عالم النساء الذى تمثله فاطمة ونور (زوجة الشيخ حسنى) ولواحظ (زوجة سيد طلب الحلاق) وفتحية (زوجة الأسطى عبده وعشيقة الهرم) وكريمة (زوجة الجاويش عبد الحميد) وروايح (زوجة سليمان الصغير) بالإضافة إلى الأمهات : أم شربات وأم عبده وأم شوقى وأم فاروق وأم روايح وغيرهن من الشخصيات الثانوية كحلاوة بائعة البرتقال وحسنة بائعة الجرائد وفتحية وسيدة أختى فاطمة وغيرهن . وباستثناء سيد طلب الذى يعد فى الواقع من شخصيات الداخل برغم قدومه من الخارج ، ويوسف النجار ذى الوضع الخاص على خريطة العلاقات ، نجد أن نساء الرواية لا يعقدن أية علاقات إلا مع شخصيات الداخل ؛ إنهن نساء رجال الداخل وحده ، ولا نعرف شيئا عن نساء القوتين الأخريين . فالنساء ــ برغم وقوفهن فى مستوى من المستويات فى مركز مناقض لذلك الذى يحتله الرجال : البيت فى مقابل الشارع ــ يعتبرن جزءا أساسيا من أجزاء عالم الداخل . إنهن داخل عالم الداخل بينما الرجال خارج هذا العالم ؛ ولذلك فهن أكثر التصاقا بالمكان وإخلاصا له وارتباطا به . إنهن محوره ومركزه ، ولذلك كانت علاقاتهن الأساسية مع رجال الداخل وحدهم ، وكانت علاقات رجال الخارج بهن معدومة ؛ وحتى علاقاتهن برجال الخارج فى الداخل ، أو بمن شوههم الخارج توشك أن تكون معدومة أيضا .

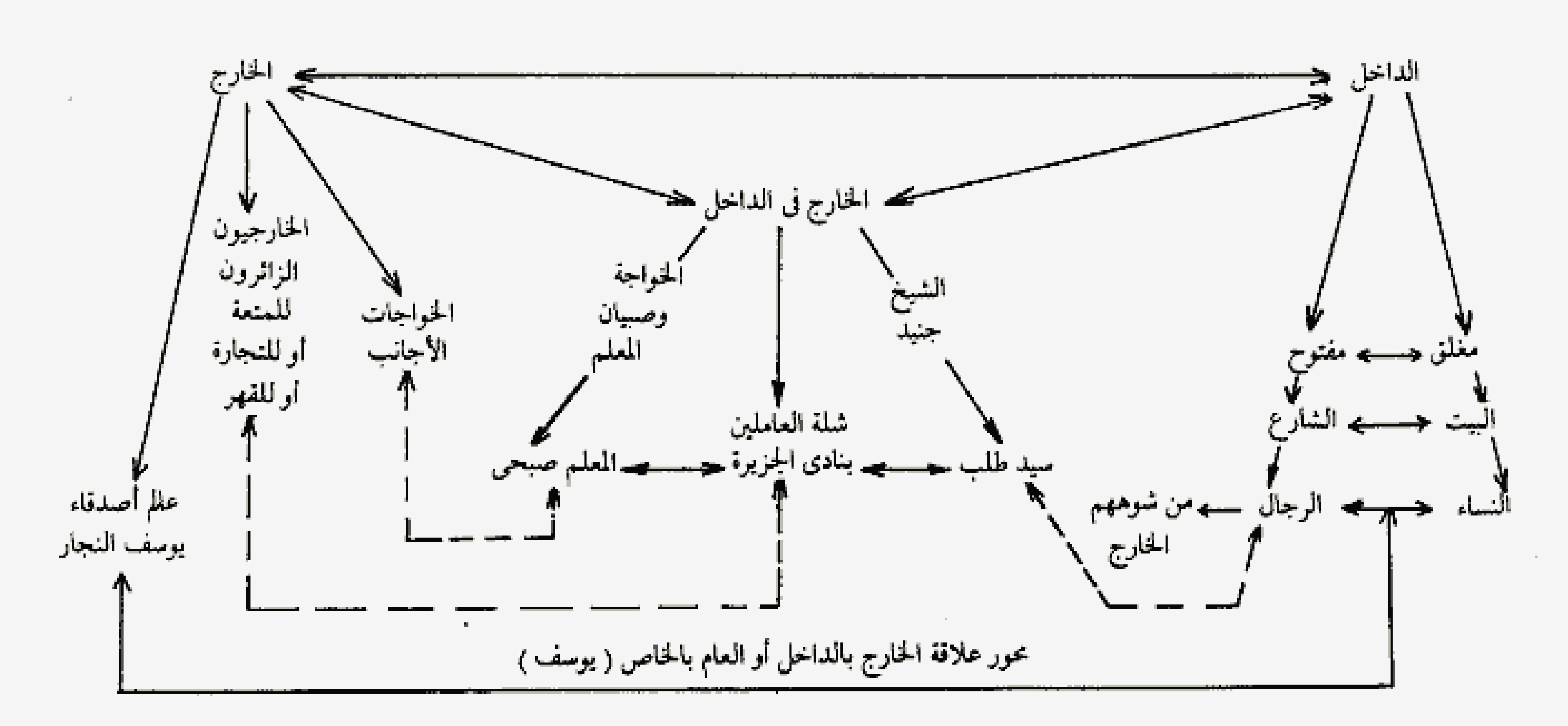
فإذا انتقلنا إلى القوة الثانية : الخارج فى الداخل ، سنجد أنها تتمثل فى هؤلاء القادمين من الخارج ، والذين استطاعوا أن يجدوا لأنفسهم مكانا على خريطة المكان الجغرافية ، برغم تناقضهم معه . وتتفاوت شخصيات هذه المجموعة فى حدة تناقضها مع عالم الداخل ؛ فهناك المعلم صبحى فى طرف وسيد طلب الحلاق فى أقصى الطرف الآخر ؛ كل منهما جاء إلى المكان وافدا فقدم له المكان الخير والتحقق والاستقرار . ولكن بينما صبحى يريد أن يهدم المكان وأن يشوهه ويتسلح فى ذلك بقوى الخارج ، نجد أن سيد طلب قد اندمج فى قوى الداخل حتى أصبح واحدا من أبنائها . وبين هذين النقيضين يقف صبيان



المعلم صبحى المهددون المتوعدون وكأنهم جنود الشر ، وشلة العاملين بنادى الجزيرة اللاهية فى الوسط تماما ، والشيخ جنيد الذى يقترب من سيد طلب كثيرا ويبتعد عن المعلم صبحى . وهناك يضا الخواجة بائع البيرة الذى لا يقول لنا النص عن أصله شيئا ، ولكننا نعرف من تناقضاته مع جابر البقال ، ومن إدارته لجهاز التسجيل سرا عند وفود الزبائن (ص ٧٩)أنه ينتمى إلى عالم الخارج فى الداخل ، وإلى قطب المعلم صبحى فى هذا العالم ولبس قطب سيد طلب المعاكس . وإذا أردنا توزيع هذه الشخصيات على محور واحد سنجد أن صورة هذا المحور **كالشكل السابق .**

أما قوة الخارج ، التى تنتمى إلى المغلق كلية ، فإنها تنقسم إلى ثلاثة أقسام ؛ أولها هم أبناء الخارج الفعلى من الأجانب الذين يبتغون بالمكان الشر أو يريدون منه المنفعة مثل البارون هترى ماير والخواجة كالو ميروس اللذين ورثا اسطبلات نابليون وأسسا الملهى القديم ونزحا خيرات المكان منذ كان مزرعة للشمام حتى أصبح خمارة كبيرة ؛ والسائح دافيد موسى الذى يشار إليه دائما على أنه السائح الإيطالى برغم ادعائه بأنه قد حصل على الجنسية المصرية . . هؤلاء الخواجات جميعا - الذين يشار إلى أحدهم بأنه « كان فعلا خواجة وعنده الداء البطال » (ص ١١٥) وكأن « كان فعلا خواجة » هذه كافية ودامغة لنفيه وإدانته - يشكلون أقصى أطراف الخارج خارجية . يأتى بعدهم القسم الثانى من قوة الخارج الذى يتشكل من هؤلاء الخارجيين الذين نسمع عن وفودهم العارض إلى ساحة المكان أو عن زيارة بعضهم له زيارة عابرة . إما بغرض اللهو والاستمتاع بالمكان واستغلاله ، كما هى الحال بالنسبة للملك الذى كان يجىء أحيانا لزيارة الملهى ، أو للتعامل تجاريا معه بالشراء ، كزبائن المعلم صبحى الذين يفدون بسياراتهم الفارهة ، أو بالبيع كعربات النقل العملاقة التى تأتى إلى دكانه بالسوائم وتهدد بحركتها الثقيلة الواعدة بالشر (ص ١٠١) ، أو لقهره الذى تمثله زيارة جنود الأمن المركزى أو بالأحرى زحفهم عليه وهم مدججون بالدروع والقنابل الأمريكية الصنع . أما القسم الثالث فإنه يضم أبناء الخارج الذين يوشكون أن يكونوا تنويعا خاصا على عالم الداخل ، من أصدقاء يوسف النجار من الطلاب المعتقلين منذ مظاهرات ١٩٧٢ مثل منصور وفتحى وفياض وعبد القادر ، أو من المثقفين كسمير وفرج وسامى وأمل وممثلات المسرح .

لا تعرف إذن أىُّ قوة من هذه القوى الثلاث التسطيح أو الأحادية ؛ إذ تنطوى كل واحدة منها على الدرجات المختلفة التى تتوزع بينها القوى الثلاث ، بل توشك ثلاثية الدرجات ، إذا ما تفحصنا هذه القوى بدقة ، أن تكون هى السمة السائدة بينها جميعاً ، بالصورة التى تكشف عن انطواء هذه القوى الثلاث على عناصر تشابه وعناصر اختلاف فى آن واحد . فليس ثمة لون بسيط واحد فى عالم هذه الرواية البالغ الكثافة والتعقيد ؛ هناك دائما درجات متفاوتة من التناقض والصراع ، ودرجات متفاوتة من التماثل وقوى التآلف والتوحيد . وإذا ما أردنا أن نرسم خريطة العلاقات بين هذه القوى المختلفة سنجد أننا فى الواقع بإزاء تسع قوى لا ثلاث ، وأن الحدود الفاصلة بين الطرفين



الخارجيين لكل قوة والطرف الخارجى المماثل لها فى القوة المجاورة توشك أن تكون ضئيلة للغاية ، ومن هناك كـان اندغـام هذه القوى وتداخلها وتراكبها معا . وإذا ما حاولنا أن نرسم صورة لهذه القوى الثلاث سنجد أننا بإزاء **الشكل السابق** .

وحتى تتضح لنا طبيعة شبكة العلاقات المعقدة بين هذه القوى علينا أن نعرف أن السهم ذا الاتجاهين يشير إلى وجود علاقة جدلية حركية ، وأن السهم ذا الاتجاه الواحد يشير إلى علاقة انقسامية ، أما الخط المتقطع فإنه يشير إلى علاقة تشابه أو تماثل . وتدور العلاقات بين هذه القوى عبر هذه الشبكة المعقدة من علاقات التناقض والتماثل دون أن يبدو على سطح الرواية أن هناك أى علاقات معقدة على الإطلاق . . بل دون أن يبدو للبعض أن ثمة علاقات أو حتى شخصيات مبلورة فى هذه الرواية ؛ لأن ظهور المكان كبطل قد صاحبه لا موت الشخصية التقليدية فحسب وإنما موت البطل الفردى وظهور البطل الجماعى : هذه الجماهير العريضة التى كدست منها الرواية بين صفحاتها بقدر ما فى طاقة عمل فنى على تكديس الشخصيات وزيادة : هذه الجماهير العريضة بخيرها وشرها هى شخصية الرواية الأساسية إذا كان علينا أن نبحث لها عن بطل .

وإذا ما أخذنا هذه الجماهير أفراداً سنجد أنهم أفراد محبطون محاصرون يفلت الزمن من بين أصابعهم ، ينومهم ، يقهرهم ، يجهز على مبادراتهم الفردية للتحقق ، أو بالأحرى يدفعهم إلى الالتصاق معا فى مناسبة كمناسبة العزاء فى العم مجاهد التى تحولت من خلال لعبة مكبر الصوت فى النهاية ، ومن خلال لعبة فاروق وشوقى عند استئجاره فى البداية إلى عزاء للذات ، وتعز بصحبة الآخرين وتذاكر للتواريخ القديمة والحكايات القديمة ، إلى فرصة لرأب صدوع التفتت ولتوثيق عرى العلاقات من جديد ؛ لأن الالتصاق بالآخرين والتماسك معاً هو المهرب والمصير . ومن هنا فليس غريبا أن هذه الشخصيات الغائمة اللامبالية المفتتة المقهورة لا تتحول إلى شخصيات فاعلة إلا عندما تندمج معا ، وتتحول إلى كل واحد متماسك قادر على نسيان الهموم الفردية ، على السيطرة على الزمن وقهره وفرض إرادتهم عليه . فى هذه اللحظة فقط ، لحظة المواجهة الأخيرة مع القوات الزاحفة على المكان ، يبدو أن الجميع قد شفوا من الداء الوبيل الذى يعانون منه ، داء التفتت واللامبالاة وفقدان الذاكرة التاريخية ، وأنهم قد اكتشفوا فجأة ، كاكتشاف عبد الله القهوجى المرير المتأخر والمروع ، بأن للحياة معنى وقيمة ، وأن لكل الأحداث والأشياء التى انسربت من بين الأصابع معنى ودلالة وأثراً وفاعلية على الشخصية .

(٦) العنوان والمنظور واستراتيجيات التسمية :

وحتى نستكمل تعرف مختلف أبعاد خريطة العلاقات الشائقة والمتراكبة فى هذه الرواية ، علينا أن نتناول **مجموعة القضايا** الأخرى المتعلقة بالصوت ومنظور الرؤية والنغمة وكل الأدوات البنائية المبلورة لإيديولوجية النص والصانعة لرؤاه والكاشفة لحركية علاقات شخصياته وفاعليتها فى المكان . ومن البداية سنجد أن هناك موضوعين أساسين يتعلقان بهذه القضايا ، **هما** العنوان واستراتيجيات التسمية . وإذا كان العنوان قد وجهنا إلى طبيعة المدخل الذى علينا أن ندلف إلى عالم النص من خلاله ، فإنه يظل من المسائل المحيرة فى هذا النص . فما علاقة العنوان ببقية أجزاء النص ؟ وبالطبع فإننا لا نتوقع فى رواية حديثة من هذا الطراز أن يكون العنوان تلخيصيا كـ « اللص والكلاب » أو تبسيطياً كـ « بداية ونهاية » ، أو رمزيا واضحاً كـ « أولاد حارتنا » أو « السمان والخريف » . فقد طرح إبراهيم أصلان وراء ظهره هذا النوع من العلاقات البسيطة عندما طرح عن أفق النص كل مواضعات الحذلقة التاريخية . لكننا مع ذلك نفترض وجود علاقة من نوع ما بين العنوان والنص . . فما هذه العلاقة ؟

لقد تعرفنا العلاقة التناصية للعنوان ، والتى تؤكدها طبيعة صياغة العناوين الفرعية لبعض أجزاء الرواية ، لأن كثيراً من هذه العناوين لها طبيعة تناصية ، بعضها وثيق العلاقة بعناوين النصوص التراثية القديمة أو بالأحرى بمنهجها الساخر والساحر معا ؛ وبعضها الآخر يريد أن يشير بسخرية أيضا إلى نصوص تقع فى دائرة المحرمات النصية مثل « رجوع الشيخ إلى عصاه » (ص ١٤٥) . لكن هناك بعض الأسئلة التى يطرحها علينا العنوان : من هو مالك الحزين ؟ أهو يوسف النجار . . هذا الصامت الغامض المحير ؟ أهو العم عمران الذى لا يقل عنه غموضا ، والذى يعرف ست لغات غير العربية والنوبية (ص ٣٢) ويقرأ الجرائد الأجنبية ويدخن البايب ويشرب الكونياك برغم شعبيته المفرطة (ص ١١٩) ؟ أهو عبد الله القهوجى ؟ هذا الإنسان ذو القلب الكبير الذى يتوحد بالمكان ويصبح غيابه عنه هو والموت سواء . أم هو الشيخ حسنى صائد العميان فى عالم يقود فيه العميان العميان ؟ أم هو هؤلاء جميعا ؟ إنه فى الواقع النص نفسه . ليس فقط لأن هذا هو عنوانه ، ولكن أيضا لأنه يقعد على الغدران ويرقب بحزن كل ما يدور . إنه **النص ـ الأدب المليء بهذا الشجن الرقيق وهذا الإحساس** الغريب والعميق بالحزن . إنه محاولة ابتعاث العالم مكانيا وإقامة الأواصر معه .

إنه النص نفسه لأن (مالك الحزين) هو الرائى الصامت الذى يملؤه انغياض الماء بالحزن والأسى ، ولأن منظور الرؤية فى هذا العمل ليس هو منظور أى من شخصياته وإنما هو منظور النص نفسه ؛ فقد يكون منظور الرؤية فى النص ثابتاً أو متغيراً أو متعدداً ، وقد يكون داخليا أو خارجيا ؛ أى أنه قد يرتبط بشخصية ما طوال الوقت ، أو ينتقل بين عدد من الشخصيات ، أو ينفصل عنها جميعا ليقدم لنا صورة بانورامية أو متواقتة لأشياء

وأحداث عدة تحدث فى أماكن متباينة فى الوقت نفسه[٣٠] . وحتى يستطيع النص أن يحقق هذا الاختيار الأخير ، كما هى الحال فى (مالك الحزين) ، فلابد أن يكون المنظور ثابتا وخارجيا ، أى أفق يكون منظور النص . لكن إبراهيم أصلان استطاع أن يتجاوز هذا القيد ، فخرج من أسر المنظور الثابت إلى المنظور المتغير والمتعدد دون أن يتيح لأى شخصية أن تستأثر بالمنظور ، وإنما من خلال استيعاب المنظور الجمعى نفسه داخل إطار منظور النص . فبدا هذا المنظور عريضا وثريا ومتعدد الطبقات فى الآن نفسه . وحتى يتضح لنا هذا علينا أن نتريث عند استراتيجيات التسمية بوصفها واحدة من أدوات تحقيق المنظور وصياغة الرؤية فيه .

ومن البداية سنجد أننا إزاء مجموعة متعددة من أساليب التسمية أتاحتها للنص هذه الوفرة الوفيرة من الشخصيات . فهناك الأسماء التى لا تصاحبها أية صفة على الإطلاق أو أى لقب : أسماء مجردة تكشف عن موقف حيادى من الشخصيات ، بعضها مزدوج مثل يوسف النجار ، أو الأمير عوض الله ، أو محمد نويتو فى محاولة لخلق نوع من المسافة أو نوع من التحديد الذى يفتقر إلى شىء من الألفة ، وبعضها الآخر مفرد الاسم مثل شوقى أو فاروق أو فاطمة أو منصور أو فتحى أو فياض أو أمل ؛ أسماء أليفة كثيرة ، معروفة جيدا ، لا تحتاج إلى اسم آخر أو صفة أو مهنة بالرغم من أن لأصحابها أسماء أخرى ومهنا ؛ لأن أصحابها لا يحتاجون ، لأسباب كثيرة ومتفاوتة ، إلى أية علامة مميزة ؛ فقد فرضوا أنفسهم كما هم أو فرضت العلاقة بهم هذا الإيجاز . وهناك أسماء المهن وهى كثيرة ، تتفاوت فيها المهن فى الدرجة . . لا نحتاج فى الدرجات الدنيا لأكثر من اسم واحد ثم المهنة ؛ مثل جابر البقال وعبد الله القهوجى وحسين السماك وعبدالخالق الحانوتى وحسنة بائعة الجرائد وحلاوة بائعة البرتقال وزين المراكبى وزغلول بائع السمين . . الخ ؛ أما فى الدرجات العليا من المهن فإن الاسم يصبح مزدوجا وفى أحيان كثيرة يسبقه لقب أيضا مثل الدكتور سعيد حامد والأستاذ يحيى نجم المحامى والباشمهندس أحمد عميد المعهد الصناعى، وحتى الجاويش عبد الحميد بائع السجائر ، لكن الدكتور ظافر والدكتور عبد التواب الصيدليين لأن العلاقة الحميمة بهما تعفيهما من ضرورة اسم ثان .

وهناك الأسماء المسبوقة بلقب يوحى بشىء من التوقير ؛ إما بسبب الخلفية الدينية مثل الحاج خليل والحاج حنفى اللبان والحاج محمد موسى والحاج عوض الله والحاج محمود الشامى ، أو بسبب المكانة الاجتماعية والرهبة ــ لا الاحترام أحيانا كما هى الحال مع صبحى ــ مثل المعلم عطية والمعلم صبحى والمعلم رمضان ، بالرغم من أنه كان من الممكن نسبة هؤلاء إلى مهنهم . . وأحيانا وبسبب تغير منظور الرؤية يسقط اللقب ويشار إلى صبحى مثلا باسمه مجردا لا بسبب الألفة وإنما نوعا من التحدى لسطوته ، أو بسبب الزراية بالشخصية أحيانا كما هى الحال مع رمضان الذى يشار إليه باسم الفطاطرى وأحيانا الفطاطرى الهايف ــ وخاصة بعد أن توقف عن العمل وأخذ يصرف تموين الدقيق والسكر بترخيص الدكان ثم يبيعه فى السوق السوداء ويعيش من فارق السعر (ص ٥٩) ــ وهذه من ظواهر السبعينيات المرضية التى أصبحت فيها المتاجرة فى السوق السوداء أربح من العمل الشريف .

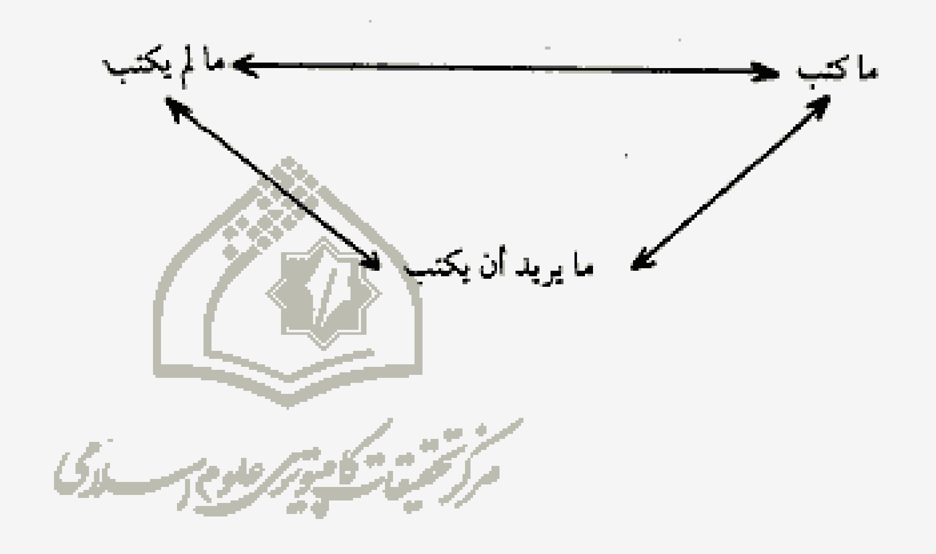
وثمة أسماء تنطوى على حكم قيمى مثل سليمان الصغير بالرغم من أنه ليس صغير السن ، أو الهرم الكبير ، أو تربط الابن بأبيه مثل خليل بن الدسوقى الذى يشار إليه أحيانا بابن الدسوقى وكأنه يكتسب كل قيمته من أبيه وليس من ذاته ؛ أو تربط الشخص بعاهته كالشيخ حسنى مع أنه ليس شيخا أو الشيخ جنيد أو عبد النبى الأعرج أو سيد الأقرع ؛ أو تضفى عليه شيئا من التبجيل الأليف مثل العم عمران والعم مجاهد والريس عبد الباسط ، وليس هذا لكبر سنهم فقط ، فعبد الله مثلا كبير السن هو الآخر ولكن لا يدعوه أحد بالعم عبد الله ؛ أو تفعل العكس ، فتلصق بالشخص اسما ينطوى على قدر من السخرية به والاستخفاف بشخصه كما هى الحال مع الأسطى قدرى الإنجليزى ، أو الخواجة بائع البيرة مع أنه ليس خواجة .

كل هذه ليست مجرد تسميات للتعرف على الشخصيات فقط ، ولكنها رؤى لهذه الشخصيات وتحديد للمواقف منها . وسنجد أيضا أن هناك شخصيات آثرت الرواية أن تتركهم بلا أسماء ، كشلة العاملين بالتدريب فى نادى الجزيرة أو كصبيان المعلم صبحى ؛ أو أن تجردهم من ألقابهم ، كالإشارة إلى دافيد موسى بالسائح الإيطالى ، وليس بالخواجة ، أو حتى باسمه فقط دون جنسيته ، إذ نعرف أنه اكتسب الجنسية المصرية ، ولكن النصّ يصرّ على مضاعفة غربته وعلى تجريده من صفة الخواجة التى قد تنطوى على قدر ضئيل من الاحترام . كما أن تسمية الشخصية الواحدة قد تتغير من موقف إلى آخر ؛ كقاسم أفندى الذى يشار له أحيانا بالنظاراتى ، وأخرى بعم قاسم وثالثة بقاسم أفندى .

وإذا ما تأملنا تغير التسمية سنجد أن له دوراً مهماً فى إبراز أبعاد موقعها داخل كل موقف .

تبقى بعد ذلك قضية مهمة من قضايا المنظور فى هذا النصّ هى التى تتعلق بموقف يوسف النجار فيه وموقع نصه منه . ويوسف النجار ــ كما ذكرنا من قبل ــ من شخصيات هذا العمل المحيرة ؛ « فهو يبدو مثل الغريب فى إمبابة مع أنه من أبنائها » (ص ٥٥)؛ويوشك أن يكون مالك الرواية الحزين ، لأنه « يأتى ويسترخى على مقعده ويظل صامتا طول الوقت وهو ينظر إلى أى شىء دون أن يقول كلمة واحدة . ممكن يقضى السهرة كلها هكذا » (ص ٥٥)؛وأن يكون ، وهذا هو الأهم ، صاحب

منظور الرؤية فيها ، ليس فقط لأنه من أهم الشخصيات فيها وأعصاها اندراجا تحت أىّ قسم من أقسامها ، أو لأنه صاحب تلك العلاقة الشائقة المعقدة بفاطمة ، فتاة الحىّ الجميلة الساحرة ، ولكن أيضا لأنه يكتب داخل النصّ روايته التى توشك أن تكون نصّا موازيا داخل النصّ الكبير، ولأنه يفتح أعيننا على جدلية مهمة من الجدليات الفاعلة فى هذا النصّ من خلال روايته المكتوبة داخله ، **لا جدلية النصّ داخل النصّ** ، وهى جدلية مهمة لا يمكن التغاضى عنها ، ولكن جدلية ما كتب وما لم يكتب ، وما أراد أن يكتب . هذه الجدلية التى تكشف لنا عن الكثير من أسرار الرواية البنائية ، والتى توشك أن تكون محاولة من الكاتب للتعليق على منهجه فى الكتابة أو بالأحرى إبراز بعض الأبعاد المهمة فيها . ويمكن تصوير هذه الجدلية على الشكل الآتى :



حيث يظل ما يريد أن يكتبه هو المصدر العميق لذلك التوتر الحاد **بين ما كتب وما لم يكتب ، ليس فى الرواية داخل الرواية** ، والتى تقدم لنا ما كتب وما لم يكتب فى حالة تجاور وجدل واضحين يفسران لنا لماذا لم يكتب إبراهيم أصلان رواية مظاهرات ١٩٧٢، وإنما كتب رواية (مالك الحزين) ، رواية امبابة التى تدهمها فورة المقهورين وهم يثأرون من فاترينات العرض عام ١٩٧٧ ، ولكن فى النصّ الكبير (مالك الحزين) نفسه ، والذى لا يستخدم فيه مفتاح شقة مجيد فى فتح هذه الشقة التى تمثل جزءا من عالم الرغبة المثلثة التى يريد فيها يوسف لفاطمة أن تكون شيئا آخر ، بينما تستعصى هى على ألاّ تكون شيئا آخر غير نفسها ، ولا يحقق ليوسف هذه الرغبة الاحتذائية التى يريد فيها أن يكون الآخر النمطى الذى يأخذ الفتيات إلى شقق العزاب ويقضى منهن وطره ، ولكنه يفتح أحد الرصاصات العنقودية التى أطلقت على جماهير المكان فى هذا اليوم المشهود . وإذا كان يوسف النجار قد أخفق فى أن يكون الآخر النمطى ، فإن (مالك الحزين) قد نجحت لأنها أفلتت من أن تكون هذا الآخر النمطى ، وتجنبت كل فخاخ الحذلقة التقليدية وأسست بدلاً منها الكتابة الحديثة ، أو الكتابة الحداثة .

الهوامش :

(١) راجع على سبيل المثال « يوسف النجار خلع جلباب أبيه » لفريدة النقاش فى (الأهالى) فى ١٩٨٣/٩/٢٨ و « جديد الرواية بين إبراهيم أصلان وإبراهيم عبد المجيد» لفيصل درّاج فى (الحرية) فى ١٩٨٣/١٠/٣٠ و « قراءة فى رواية مالك الحزين » لحسين عيد فى (إبداع) عدد نوفمبر ١٩٨٣ .

(٢) Wolfgang Iser "Indeterminacy and the Reader's Response to **Prose Fiction**", in **Aspects of Narrative ed: J. Hillis Miller** (New York, Columbia Univ. Press, 1971) pp. 2-3.

(٣) لمزيد من التفاصيل راجع :
Umberto Eco, **The Role of the Reader** Exploration in the Semiotics of Texts (London, Hutchinson, 1979) pp. 3-43.

(٤) Umberto Eco, **op. cit**, p.5

(٥) Ibid p. 21.

(٦) لمزيد من التفاصيل حول موضوع التناصّ هذا راجع دراسة كاتب هذه السطور عن (التناصّ وإشاريات العمل الأدبى : مدخل عربى تراثى) فى العدد الرابع من مجلة (ألف) عام ١٩٨٤ .

(٧) Umberto Eco, **A Theory of Semiotics**, (Bloomington, Indiana Univ. Press, 1976) p. 142.

(٨) S. Rimmon-Kenan, **Narrative Fiction: Contemporary Poetics**, (London, Methuen, 1983) p.118.

(٩) قد أعود إلى هذا الموضوع الشائق فى دراسة خاصة عن دور القارىء وجدلية استراتيجيات النصّ وآليات القراءة .

(١٠) Fredric Jameson, **The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act** (London, Methuen, 1981) p.9.

(١١) Ibid, p.13.

(١٢) للمزيد من التفاصيل عن شفرات العمل القصصى الخمس راجع تحليل

بارت الشائق لقصة بلزاك "Sarrasine" فى Roland Barthes S/Z (New York, Hill and Wang, 1974)

(١٣) راجع رولان بارت (الدرجة الصفر للكتاب) ترجمة محمد برادة ، دار الطليعة ، بيروت ، ١٩٨٠ ، ص ٤٨ ـ ٥٧ .

(١٤) راجع (كليلة ودمنة) ، تحقيق محمد نائل المرصفى ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، ١٩٣٤ ، ص ٤٢٧ .

(١٥) سنكتفى بعد ذلك بذكر رقم الصفحة بين قوسين عند استشهاداتنا من الرواية أو إشارتنا إلى موضع محدد بها . والطبعة المستخدمة هى الطبعة الأولى ، مطبوعات القاهرة ، ١٩٨٣ .

(١٦) هـذا هو العنوان الذى ظهـرت به ترجمة مجموعة جويس الشهيرة The Dubliners بالعربية ، وقد ترجمها الدكتور رمزى مفتاح ونشرت ضمن سلسلة (الألف كتاب) عن مكتبة نهضة مصر بالفجالة . القاهرة ، ١٩٥٨ .

(١٧) **Brian Wicker, The Story — Shaped World, (London, The Athlone Press, 1975) 184.**

وقد اقتبس ويكر هذه الآراء عن جرييه نفسه فى

Alain Robbe- Grillet, **Snapshots and Towards a New Novel, trans.** Barbara Wright (London, 1965) p. 57.

(١٨) Ibid pp. 185-6

(١٩) S. Rimmon- Kenan, **op.cit,** p. 120.

(٢٠) **Loc. cit**. p. 120.

(٢١) ذكرت هنا فقط الصفحة التى يبدأ فيها كل منولوج ، فبعض هذه المنولوجات تستغرق صفحات عدة ، ويمكن لمن يريد المزيد من التفاصيل عنها الرجوع إلى النصّ الروائى نفسه .

(٢٢) للتسمية دور مهم فى هذه الرواية ، وهى جزء من أدوات صياغة وجهة نظر النصّ وإيديولوجيته . وسوف نتناول استراتيجيات التسمية بعد قليل .

(٢٣) فيصل دراج (جديد الرواية بين إبراهيم أصلان وإبراهيم عبد المجيد) ، (الحرية) فى ١٩٨٣/١٠/٣٠ ، ص ٤٠ ـ ٤١ .

(٢٤) المرجع السابق .

(٢٥) Gerald Prince, **Narratology: The Form and Function of Narrative,** (Berlin, Mouton, 1982) pp. 73-4.

(٢٦) Boris Uspensky, **A Poetics of Composition: The Structure of the Artisitc Text and Typology of a Compositional Form,** trans. Valentina **Zavarin** and Susan Wittig, (Berkeley, University of California Peess, 1973) p. 121.

(٢٧) حسين عيد ، (قراءة فى رواية مالك الحزين) مجلة (إبداع) ، نوفمبر ١٩٨٣ ، ص ١٠٣ .

(٢٨) المرجع السابق .

(٢٩) Jonathan Culler, **Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature,** (London, Routledge and Kegan Paul. 1975) p.230.

(٣٠) للمزيد من التفاصيل راجع :

Boris Uspensky, op. cit, pp. 1- 99

S. Rimmon- Kenan, op. cit, pp. 71- 85.



مشكلة الحداثة في رواية الخيال العلمي

مدحت الجيار

١

تقوم فكرة الحداثة على وعى بحاجات الواقع الجمالية ، وتتحرك فى مستويين متداخلين ، هما النسبى المرتبط بالواقع الآنى ، والمطلق الذى يختزل عناصر النوع الأدبى وخصائصه ، ليعكس جوهرها المطلق ، الدائم الحركة ، إلى جوار ما تفرضه متطلبات الواقع كما تفرضها الحاجات الروحية والجمالية للجماعة المبدعة ، وللفرد المبدع بخاصة .

لذلك تقوم الحداثة على لحظة إدراك مكثف للماضى والحاضر ، بكيفية تجعل التنبؤ بشكل النوع الأدبى فى المستقبل ممكن التصور . ويعنى هذا أن الحداثة - فى عمقها - وعى بأدبية الأدب ؛ لأنها تحافظ على عناصر ديمومته ، وعلى قوامه الفنى . وهذا الوعى يهتم بالتشكيل الجمالى للنص ، كما يهتم بالمضمون المعالج ، فى تغير كليهما وفق حاجات العصر ، والذات المبدعة .

وتنبع الحداثة من حساسية جديدة ، ومن إدراك مغاير لعناصر تشكيل الواقع ، وهى « تنزع إلى نقل محور الفاعلية الإبداعية من مستوى الرسالة إلى مستوى الترميز »[١] . ومستوى الترميز هنا هو النقلة الدائمة الحركة فى الحداثة ، المواكبة للواقع ، حيث « تنبع من عجز الصيغ التعبيرية فى النصوص عن استيعاب حركة الواقع »[٢] . والصيغ التعبيرية هنا تشمل التقنيات الفنية التى يتوسل بها المبدع ليواكب الإدراك والحساسية الجديدين . ويفترض هنا أن يقوم المبدع بفك عناصر الرؤية القديمة ، وعلاقاتها ، وأن يستبدل بها رؤية جديدة ، وعلاقات لغوية ، وتقنية جديدة ؛ وهى ليست منفصلة - بالطبع - عما هو موجود وممارس .

لذلك تأتى الحداثة فى أى وقت غير مرتبطة بزمن محدد ، أو مبدع محدد ، بل هى لحظة فريدة يطلبها الواقع ، وتجد فى أحد أفراده تشكلها وبروزها ، وتحققها الفنى أولا ، ثم تبدأ فى أخذ المنحى النظرى داخل مستويات الفكر ، والفلسفة ، والاجتماع ، والجمال . . الخ . و« كل هذه المستويات تتجاوب فى علاقات ، تشكل نظاماً من التصورات يجعل من « الحداثة » طرازاً من الإدراك الشامل ، ينطوى على « الإبداع » فى الفن ، والإحداث فى الفكر ، وينتج عنه المحدث بكل مستوياته »[٣] .

من هنا تمثل الأصالة والمعاصرة جناحى الحداثة ؛ وبدونهما تفقد تواصلها مع تراث النوع الأدبى ، ومع الواقع المعيش ، وتصبح تجارب فى الهواء . بالأصالة تستمد الأصول ، الاجتماعية والفنية ، وتكتسب مبررها ؛ وبالمعاصرة ، تحاول أن تحل بعض مشكلات العصر ، أو على أقل تقدير تحاول استيعابها .

وفى كل مرحلة زمنية تأخذ الحداثة مفهوما محدداً يتفق مع منجزات العصر ، كما تظهر فى نوع أدبى بخاصة ؛ ففى تراثنا كان الشعر يختزن هذه الحداثة فى مفاهيم المحدث ، البديع ، أو التعبير عن الذات ؛ وكانت عند البارودى أن يعود إلى الماضى ؛

وكانت عند شوقى أن يكتب المسرح ، وأن يؤلف حكايات تضاهى حكايات « لافونتين الخرافية » ، أو أن يترجم قصيدة البحيرة لـ « لامرتين » .

وبظهور الحركة الرومانسية العربية كانت الحداثة أن تكتب الرواية ، أو القصة القصيرة ، أو المسرحية النثرية ؛ وهى غير الحداثة الآن ، التى يتجه مفهومها إلى ملاحقة منجزات العصر ، والإفادة من العلوم كافة فى كتابة النص الأدبى ، كما تتجه إلى إخراج أنواع جديدة مثل « الميروايـة » ، وروايـة « الخيـال العلمى » ، وهى موضوع هذا البحث .

وزمنية الحداثة تشى بالدور ، أى أن يعود هذا الحديث فيصبح قديماً ، وهكذا ، فيبرز دور المبدع الفرد القادر على الصياغة الجديدة ، أو إعادة الصياغة فى آن ، وهو المبدع الذى ينجز تجربة أدبية ، تلخص منجزاً لعصره . لهذا تميزت الحداثة بميزات عدة :

- أولاها التجريب ، حيث تتيح الممارسة الحداثية إمكانية تجريب فى الشكل والموضوع على السواء ، تمكن المبدع من الخلق الجديد ، والتشكيل الجديد للواقع وللذات .

- ثانيتها : التجاوز ؛ لأن التغيير ، وتثوير الواقع الأدبى ، أو النوع الأدبى ، هو أساسها . إنها تريد التغيير ، بأن تتجاوز المطروح .

- ثالثتها : بعث الوعى الجديد ، أو الإسهام فى خلقه .

- رابعتها : الإرهاص بمستقبل النوع الأدبى ، أو بمعضل إنسانى أو اجتماعى فى طريقه إلى الحدوث .

والميزة الأخيرة تبدو أكثر تحققاً فى رواية « الخيال العلمى » بشكل مباشر ؛ أو كما يقول « ألان روب جرييه » عن الرواية الجديدة التى يقترحها إنها « تحاول أن تجمع كل الصفات الداخلية للأشياء ، والروح الداخلية لها . وهكذا كانت الكلمة فخا بصنعه الكاتب ليمسك به الكون ، ليسلمه بعد ذلك للمجتمع »[٤] ؛ أعنى أن يتنبأ لهذا الكون ، ولهذا المجتمع . وهذا مع تحقق سائر ميزات الحداثة إلى جانب التنبؤ فى رواية الخيال العلمى .

٢

ورواية الخيال العلمى رواية تنتشر كتابتها فى العالم . ولدينا الآن فى العالم العربى عدة محاولات لكتابة رواية الخيال العلمى ، تتميز كل محاولة منها بميزات جمالية وتوجهات فكرية خاصة ، تميز أديباً عن آخر ، وكلها بلا شك روافد تمد الرواية العربية بنوع جديد ومهم ، يحاول أن يستوعب - فى الحد الأدنى - بعض منجزات العصر ، من خلال ما تقدمه العلوم الحديثة من مخترعات واكتشافات علمية فى شتى المناحى كما أسلفنا . لذلك فالرواية العلمية - على الرغم من تنوع توجهاتها وموضوعاتها - هى إحدى الوسائل المعينة للعقل على فهم العالم واستشراف المجهول منه ، وزيادة وعيه بذاته وبموقعه التاريخى والحضارى ، فى عصر حقق من المنجزات العلمية نتائج معجزة وباهرة للعقل البشرى كله .

والتوقع والاحتمال (الحلم العلمى) هما جوهر الكتابة فى الرواية العلمية . ومن الاسم التصنيفى (الرواية العلمية) ندرك على الفور المادة التى يصوغ المبدع من خلالها رؤيته ؛ إنها معطيات العلم وإنجازاته وتوقعاته وفق قانون الاحتمال الذى يتنبأ بما هو آت ليحذرنا منه ، أو ليزيد جرعة الأمل فى مستقبل مشرق نقضى فيه على مشكلاتنا ، ونحل فيه معضلات الفكر والفن والثقافة والطب والاقتصاد . . الخ ، أو ليسخر من عجزنا وضعفنا أمام عناصر الكون اللامتناهية الخالدة .

و« التنبؤ » هدف أسمى لرواية الخيال العلمى . وفى هذا السياق يبنى التنبؤ على حسابات دقيقة ، ومعلومات ربما تكون على وشك التحقق . وتجتمع الوسائل والتقنيات والقيم الفكرية والجمالية فى رواية الخيال العلمى ، كاشفة الوحدة الإنسانية الناتجة عن تطور وسائل الاتصال المذهلة .

ويحاول المبدع فى رواية الخيال العلمى أن يترك واقعه ، بعد أن ينطلق منه ، ويدخل فى حوار مع أشياء جديدة ، ومع إنسان جديد يتصوره ، وفى الوقت نفسه يرسم صورة مثالية أو طوباوية لعالم جديد ، أو يخلق صورة يحاول بها فهم العالم والإنسان فى المجتمع الآنى .

وكما كان الإنسان الأول يشكل الأساطير التفسيرية ، أو الكونية ، ليفسر خلق العالم ، أو شكل القمر ، أو علاقته بالشمس والنجوم والأفلاك ، أو علاقته بالآلهة ، كان يستشرف « الغد » ويتنبأ به ، فى « نظرة كلية يرى فيها ذلك الإنسان عالمه على أنه كلٌ واحدٌ بأشيائه ، وحيوانه ، وإنسانه »[٥] ؛ فكانت نظرته إلى العالم نظرة سحرية ، أسطورية .

فى هذه النقطة تلتقى رواية الخيال العلمى مع الأسطورة فى كونهما طريقتى فهم وخطتى عمل للإنسان . فالأسطورة خطة عمل قديمة ، خرج بها الإنسان من محدودية معلوماته وخبراته ، فراح يتخيل حلولاً ، وتفسيرات ، ومبررات لعالمه ، ولعلاقته بالكون . لكن السذاجة الفطرية جعلت من أساطير الإنسان الأول أعمالاً فنية ، نلمح فيها جذور الرغبة فى المعرفة والتجاوز الحقيقى للواقع ؛ وخطة عمل حديثة تغيرت فيها العقلية الإنسانية بمساعدة الثورات العلمية والإنجازات التكنولوجية التى قفزت بالإنسان إلى عالم جديد ، نزل فيه أرض القمر ، وأطل على الكواكب السيارة ، وأرسل مراكبه تجاه الشمس ، وأعماق المياه ، والمناجم .

والخطتان تخرجان من مشكلة واحدة ، هى رغبة التجاوز

بالحلم (الساذج) مرة ، وبالحلم (المدروس) مرة أخرى . وفى الاثنين ندرك إحساس الإنسان بضآلته أمام الكون ، وبقدرته العالية على السيطرة على هذا الكون لامتلاكه وتسخيره ومحاولة فهمه .

وعلى المستوى الجمالى فالدهشة التى نجد أنفسنا إزاءها ونحن نقرأ رواية الخيال العلمى هى سبب المتعة الجمالية التى نستشعرها لحظة متابعة نص من نصوص هذا الخيال ، حيث تنقلنا إلى عالم مغاير قائم على عالمنا نفسه ، وعلى معطيات هذا العالم ، لكن بعد أن بعُد بها الخيال إلى آخر احتمال يتصوره المبدع لهذه المعطيات ، وبعد أن يقيم فيما بينها أبعد علاقة ممكنة .

واحتياجات الإنسان ، ومطامحه أيضاً ، ورغبته فى الجديد والتغيير والفهم ، تفسر لحظة التجاوز الفنى لأرض الواقع ، حين يحلق فى عالم بعيد عنه ، لكنه يظل على علاقة به ، وذلك لأن « المطالب المفروضة على عصرنا أشد تنوعاً مما كانت عليه فى أى وقت مضى . وهذا كله ينعكس على المجال الثقافى والعقلى بدوره . . . أصبح من الصعب على نحو متزايد فى الوقت الراهن ، أن يكتسب شخص واحد معرفة متينة حتى بميدان علمى واحد »[٦] . وفى هذا التخصص الشديد ، والمبالغ فيه أحياناً ، لا يشترط فى كاتب الخيال العلمى أن يكون « عالماً » أو متخصصاً فى فرع من فروع العلم ، بل يكفيه أن يملك قدرة على الفهم والإدراك ، مستفيداً من معطيات العلماء . إنه - باختصار - قارىء جيد لمنجزات العلم والحضارة ، يحاول أن يصنع منها نموذجاً لما سوف يأتى ، أو يقدم مثالاً لتصوراته عن الحياة المقبلة فى عالمنا داخل علاقته بالكون اللانهائى .

لذلك لا نأخذ روايات الخيال العلمى بوصفها حقائق علمية ؛ إنها مشروع حقيقة علمية يتنبأ بها المبدع ، ربما تحقق شىء منها ، بكيفية ما ، فى وقت لاحق . لكن ذلك ليس المهم ؛ فالمهم بالنسبة لنا أن نجد عملاً أدبياً جيداً .

وتعد رواية الخيال العلمى ميداناً جديداً يثبت لنا وحدة العقل الإنسانى ، حيث لا ينفصل النشاط الفنى عن النشاط العلمى ، برغم التخصص ؛ إذ يبدو أن إمكانات تشكيل العالم عن طريق العلم والتكنولوجيا لا حد لها[٧] . وكذلك إمكانات تشكيل العالم عن طريق الفن ، لا حد لها أيضاً ، إنهما يلتقيان فى هذه النقطة .

٣

يلاحظ على الرواية العلمية - أقصد التجارب المصرية منها - أنها تركز على حداثة الموضوع ، والحدث المعالج ، وتغير من سمات الشخصية ، أو من علاقاتها مع الآخرين لخدمة الموضوع أو الحدث ، الأمر الذى يجعل مساهمة رواية الخيال العلمى فى مصر أكثر اهتماماً بالموضوع ، ثم تأتى التقنيات تابعة له .

وحتى نركز كلامنا عن الحداثة فى الرواية العلمية ، نأخذ مثالاً واحداً ، هو رواية السيد من حقل السبانخ[٨] لصبرى موسى ، لأنها أحدث هذه التجارب ؛ فلأول مرة يكتب صبرى موسى هذا النوع من الخيال العلمى ، بعد خروجه من أدب الرحلات . ثم إنها رواية متواصلة مع رؤيته الأسطورية فى روايته السابقة لها ، « فساد الأمكنة » ؛ الأمر الذى يجعل المقارنة بين الرواية بشكل عام ، ورواية الخيال العلمى ، ممكناً . ولهذا نشير منذ البداية إلى أن هذا النوع من الخيال العلمى ليس رواية منفصلة عن سياق فن الرواية العربية ، بل هو استمرار له ، يأخذ تقنياته وأدواته ، ويغير العناصر المشكلة .

كذلك فإن صبرى موسى فى هذه الرواية يقدم نموذجاً مغايراً للنماذج الروائية المطروحة الآن ؛ فهو يغاير محاولات توفيق الحكيم ، ومصطفى محمود ، ونهاد شريف . والمغايرة هنا لا تعنى الحكم بالقيمة ، بل تعنى رصد محاولة التجاوز التى يقوم بها الإنتاج الأحدث .

٤

فى رواية السيد من حقل السبانخ نجد أنفسنا أمام رؤية (حلمية) تحاول أن تشكل عالماً جديداً ، تتبدل فيه الأرض غير الأرض والسموات . وبرؤية « طوباوية » يتقدم الكاتب إلى عالم الفضاء ، يجرى معه حواراً علمياً وخيالياً فى آن واحد .

لقد بهرت منجزات عصرنا فى عالم الفضاء أنظار أصحاب الرؤية العلمية ، وأصبح المنجز العلمى أكبر تحد لواقعنا ، بخاصة فى العالم الثالث . ومن منطلق « الخوف » و « استيعاب العصر » ، واستجابة للتحدى الملقى على عالمنا ، كانت الرؤية « الطوباوية » لرواية السيد من حقل السبانخ وسيلة لبناء عالم جديد ، وإنسان جديد .

وتتجلى الحداثة فى هذه الرواية فى أوجه عدة :

- أنها استجابة للتحدى الواقع علينا نتيجة لتقدم العالم التكنولوجى والفضائى بشكل ينذر بقدوم حرب إليكترونية تستطيع أن تدمر هذا العالم . وهذه المقولة كانت البداية الزمنية للرواية ، وإن حدد موعد الحرب الإليكترونية الأولى بعام ٢٢٠٠م .

- أنها تخرج معطيات العلم الحديث وبداية تخلق الأجنة فى الأنابيب ، وتتجه بهذه الفكرة إلى نهايتها ، فتجعل من هذه المقولة أساس تنظيم المجتمع الجديد ، وأساس إقامة النظام الاجتماعى فيه ، حيث يسيطر النظام على الإنسان فيحدد كل شىء موعد ميلاده وطريقته وأبويه وفق خطة عامة تشمل المجتمع كله .

- وتخرج من معطيات التقدم الهائل فى وسائل الاتصال

والتلفزة ، وتأخذ هذا المنجز وتصل به إلى أقصى غاية يصل إليها وعى الكاتب ، فى الرواية ، لنجدها قد تحولت إلى وسائل اتصال كونية ، تتيح للعالم الكائن فى الفضاء أن يتصل بأى جزء فى الفضاء ، ومن أى جهة ولأية جهة .

- وينطلق من اختراع إنسان « آلى » الآن ، ويتنبأ بسيادة هذا المخترع ليصبح (سيد الكون) بعد عدة مئات من السنين ، حتى يصبح الإنسان فى (عصر العمل) القادم (عبداً) لما يقدمه الإنسان الآلى ، حتى تصبح كل الأشياء والعلاقات والمشاعر ، حتى أخص المشاعر ، لحظة مبرمجة فى هذا السياق الآلى الشامل .

ويقيم الكاتب على هذه المنجزات أسس الصراع الدرامى داخل الرواية كلها ، ومن ثم يتحرك الصراع الاجتماعى (المتنبأ به) فى اتجاهين :

الأول : بين الإنسان المبرمج ، والآلة المبرمجة له .

الثانى : بين الإنسان الذى يخرج عن دائرة هذه البرامج ، ونظام المجتمع الذى يرفضه . وتصبح مأساة إنسان العصر القادم هى محاولته الخروج عن النظام المبرمج ، كما كانت نهاية رجل السبانخ . لذلك يجب أن يقبل الإنسان هذه العبودية ، وإلا قهرته . فالسيد « هومو » رجل السبانخ يعمل فى حقل الاستنبات الضوئى « حيث يتنجون أكواماً هائلة من أوراق السبانخ الخضراء فى الحقل الرابع من حقول السبانخ الموحدة ، مع أنه لا يحب السبانخ » . (٣٦/١) .

ومن ثم ، يكون مفهوم الانحراف ومجابهة النظام (الآلى) مفهوماً متغيراً ، إذ على إنسان هذا المجتمع أن ينفذ ويستمع ولا يفكر ؛ فـ « التفكير غير مطلوب ؛ لأن كل شىء تجريه الأجهزة » . (٣٩/١) وتتحول المشاعر الإنسانية إلى موضوعات متخلفة . يقول « مندوب النظام » فى ثقة ، إنى أشم فى هذا الكلام رائحة اشتباه فى وجود انحراف نفسى تخلفى . . » (٣٨/٢) ، على الرغم من انتفاء مبررات الجريمة ، وانتفاء النزوات الخاصة ، لأن الانضباط هو شعار هذا المجتمع الآلى .

ويأخذ مؤلف السيد من حقل السبانخ هذه المعطيات ، ليشكل منها عناصر الصراع الذى يبدأ بالخروج عن النظام ، بطريقة لم تكن مبرمجة ، لتبدأ زلزلة النظام ؛ وعليها يقوم الحدث الرئيسى للرواية ؛ حدث خروج السيد « هومو » فى لحظة نزوة على البرنامج اليومى ، فإذا به ينتهى بمأساة أودت به ، كظاهرة تحاول الرجوع إلى مشاعر الإنسان الأولى ، وإلى الجزء الأصيل فى بنية الإنسان ، أو كما يسميها رجل السبانخ « الروح الحر الذى يتوهج فيوحى بالتفوق ، ويحث على الاقتراب من الكمال » (٣٩/٤) .

ولا تخرج الرواية عن هذا الحدث ، بل تناقشه خلال ما تفرضه من تقدم مذهل لوسائل المعيشة والتفكير إلى الحد الذى غرق فيه الإنسان فى الراحة والكسل العقلى . ومع ذلك ، فإنسان هذا العصر العسل «لا يستطيع بكل هذه المعلومات الهائلة ، والأدوات الهائلة التى امتلكها ، أن يتطلع إلى ما هو أبعد من المجرة التى يعيش فيها» (٣٩/٦) . وهذا ما عمق الصراع بين الطبيعة المكتسبة من خبرة الآلة ، والفطرة الإنسانية بما فيها من بدائية وعدم انضباط .

والرؤية الطوباوية جعلت النظام يقضى على التناقض «بين منجزات الإنسان العلمية وبين عجزه عن إقامة علاقات إنسانية منسجمة ، داخل العائلة البشرية ؛ فقد كان لتوحيد الوطن واللغة الدور الأساسى فى هذا النجاح» (٣٦/١٠) . وكذلك جعلت مشروع النظام يتجه إلى تطوير الغرائز ، والقضاء على المشاعر الفردية ، تمهيدا للهجرة النهائية من الأرض .

يتحول الصراع عند هذه النقطة - إلى صراع بين الأرض وما تمثله من غرائز ومشاعر . . الخ ، والفضاء وما يمثله من تقدم ونظام . . الخ . وتتحكم الرؤية الطوباوية فى رسم النهاية المأساوية ، لأنها مع الفضاء ، ومع النظام والانضباط . ومن ثم كانت مأساة رجل السبانخ المخلص لفطرته هى محاولته العودة إلى الوراء .

وقد صاغ الكاتب المعطيات العلمية وجعلها عناصره الأساسية فى رصد الواقع الحلمى ، وفى أدانة الواقع الموجود فى آن واحد . فقد تبدى لنا أن الاتجاه العلمى الحالى وصل إلى اختراع وسائل للدمار ، وبرمجة للإنسان بكل مكوناته ، إلى الحد الذى ينذر حقا بسيادة المنطق والبرامج ، وجعل الإنسان زائدة لحمية إلى جانب الآلة والكمبيوتر .

وقد تركت هذه المعالجة آثارا واضحة على الحدث ورسم الشخصية والصراع ، إلى حد يجعلنا نلاحظ تحول الشخصية إلى «نمط» أو «رمز» ، حيث يكون الإنسان «رقما» ، وحيث يلغى النظام مشاعره . ولذلك فسلوك الشخصيات وعاداتها واحدة بلا تمييز ؛ لأنها تتحول إلى رقم بلا خصوصية ؛ الأمر الذى يحولها إلى وجوه متشابهة ، يكفى أن نعرف منها نموذجا ، لنعرف بقية الشخصيات ، أى بقية الأرقام .

فالسيد «هومو» رقم ، وزوجه الرقم نفسه ، وأصدقاؤه أرقام ، والعلاقات كلها صناعية ، وكل خيال يرد ، من الآلات التى تتدرج فى مراتب ودرجات حتى تصل إلى العقل الإآله ، أو الآلة الإآله .

لذلك يتحول المؤلف إلى راو ؛ لأنه انعكاس لعناصر العمل . إنه يروى قصة الحضارة الإنسانية بعد عدة قرون متخيلة من التقدم التكنولوجى ، بعد أن توحدت كل الأشياء ، وأصبحت خاضعة له . فالشخصية تنمو من خارجها ، ويفرض

عليها كل شيء ، باستثناء « رجل السبانخ » ؛ لأنه يمثل الوجه النقيض للإنسان فى « عصر العسل » القادم وهو قطب الصراع .

وتحول المؤلف إلى راو جعل اللغة واحدة فى كل المواضع ؛ لأنها مفروضة من العقل ، وواعية بما تفعل . وكون اللغة فى وضعها المنطقى المألوف يناسب الموضوع بشكل عام ؛ لأن طبيعة الشخصية والحدث الأساسى للرواية تقوم على فكرة الانضباط وسيادته ، حتى فى حديث رجل السبانخ وزميله بروف - وهما غير منضبطين - كان حديثهما منضبطا بشكل جعلنا نحس أننا نقرأ كتابا يحكى فى هدوء وبدون انفعال ما يأمل أن يجد عليه الإنسان .

وللسبب نفسه كان المؤلف يستطرد ليشرح ظاهرة تاريخية ، أو يفسر ظاهرة إنسانية قديمة ، أو يشرح تطور إحدى الخامات أو القوانين بأسلوب دقيق محسوب ، حتى إننا نستطيع أن نتعامل مع هذه الاستطرادات منفصلة عن سياق الرواية ، كما فى (١٠/٣٦ - ٣٧) على سبيل المثال .

معنى ذلك أن كل عنصر تحول إلى حالة تشيؤ رمزى ؛ الإنسان شيء ، والحركة شيء ؛ وباختصار سيطر الموضوع على كل شيء ، فكانت اللغة المنطقية ، ونمطية الشخصية وتسطحها ، سمة مهمة من سمات الاهتمام (بالموضوع/الشيء/الرمز) .

حقا لقد بث المؤلف ألفاظا ومصطلحات علمية بين ثنايا الرواية ، واخترع بعض التركيبات اللغوية الناتجة عن اختراعه لبعض الوظائف والعمليات ، مثل «معمل المحروقات الإشعاعى» ، «وحقل الاستنبات الضوئى» ، و «والمتحف التاريخى للأطعمة الإنسانية» ، و «محطة القضاء على الأعاصير ، وتوجيه العواصف ، وتوليد الحرارة من الغيوم الكثيفة» . ومع ذلك فهى ناتجة عن التنبؤ العلمى الذى يشمل الرواية كلها ، ويحاول أن يعطى صورة لمجتمع كامل فى عصر لاحق .

- وأخيراً :

تبدو رواية السيد من حقل السبانخ فى نهاية الأمر نموذجا جديدا لرواية الخيال العلمى ؛ لكنها تفجر سؤالا مهما هو : هل تتحول الرواية القائمة على الخيال العلمى إلى نوع من الرسم الهندسى المنضبط ، من حيث اللغة والشخصية والحدث والسرد ؟ إنها مشكلة الحداثة التى تنطلق إليها رواية الخيال العلمى المتركزة فى (المضمون/الموضوع) ، فى حين تأخذ التقنية المرتبة الثانية بطريقة تجعلنا نتساءل من جديد : هل تقتصر الحداثة على المعطيات العلمية الحديثة ، وعرض تصورات طوباوية لإنسان العصر القادم ؟ أم عليها أن تتجه أيضا إلى اكتشاف التقنيات الجديدة ، وأن تكتشف لغة جديدة ، لأنها ما زالت تعالج الموضوع الحديث باللغة القديمة ؟

مراجع البحث

(١) كمال أبو ديب ، ندوة الحداثة ، فصول ج ٣ ، ع ١ ص ٢٦١ .

(٢) محمد بنيس ، ندوة الحداثة ، فصول ج ٣ ، ع ١ ص ٢٦٢ .

(٣) جابر عصفور ، تعارضات الحداثة ، فصول ج ١ ، ع ١ ص ٧٥ .

(٤) آلان روب جرييه ، نحو رواية جديدة ، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى ، دار المعارف ، بدون تاريخ ، ص ٣١ .

(٥) عبد المنعم تليمة ، مقدمة فى نظرية الأدب ، دار الثقافة الجديدة ، سنة ١٩٧٣ ، ص ٣٥ .

(٦) برتراند راسل ، حكمة الغرب ، ترجمة فؤاد زكريا ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ج ٢ ص ٢٦٠ .

(٧) نفسه ص ٢٦٤ .

(٨) صبرى موسى ، السيد من حقل السبانخ ، مجلة صباح الخير ، نشرت مسلسلة ، من ٣ سبتمبر ١٩٨١ حتى ١٤ يناير ١٩٨٢ ، وسنضع رقم الفصل ثم رقم الصفحة عند الإحالة إلى نص الرواية داخل قوسين .



- **تجربة نقدية :**
  - جدلية الفرقة والجماعة

- **متابعات :**
  - نجيب محفوظ مبدعاً . . الأصالة وإعجاز الإيجاز فى رواية « قلب الليل »
  - هاجس العودة فى قصص إميل حبيبى
  - قراءة نقدية فى قصتى « النورية » و« مرثية السلطعون »

- **عروض كتب :**
  - الصورة فى الشعر العربى حتى آخر القرن الثانى الهجرى
  - التفكيك : النظرية والتطبيق

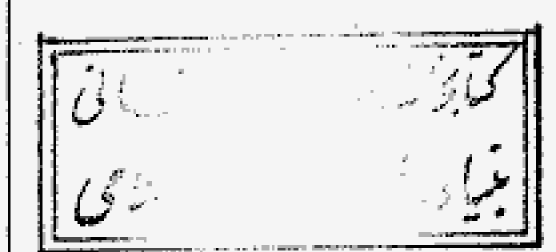
- **رسائل جامعية :**
  - الشعر فى عصر ملوك الطوائف بالاندلس
  - الاتجاه الرمزى فى شعر المهاجر

- **كشاف المجلد الرابع**





تحليل نص



جدلية الفرقة والجماعة

توفيق بكار

١ - النص

كلام بكلام

وحدثني إبراهيم بن السندي قال : كان على « ربض الشاذروان » شيخ لنا من أهل خراسان ، وكان مصحَحاً ، بعيداً من الفساد ، ومن الرشاد ، ومن الحكم بالهوى . وكان حفياً جداً ، وكذلك كان فى إمساكه ، وفى بخله وتدنيقه فى نفقاته . وكان لا يأكل إلاّ ما لا بد منه ، ولا يشرب إلا ما لا بد له منه . غير أنه إذا كان فى غداة كل جمعة ، يحمل معه منديلاً فيه جردقتان وقطع لحم سكباج مبرد ، وقطع جبن ، وزيتونات ، وصرة فيها ملح ، وأخرى فيها أشنان ، وأربع بيضات ، ليس منها بد ، ومعه خلال ، ومضى وحده حتى يدخل بعض بساتين الكرخ ، وطلب موضعاً تحت شجرة وسط خضرة وعلى ماء جار . فإذا وجد ذلك جلس ، وبسط بين يديه المنديل ، وأكل من هذا مرة ، ومن هذا مرة ، فإن وجد قيِّم ذلك البستان رمىَ إليه بدرهم ، ثم قال : اشترلى بهذا ، أو أعطنى بهذا رطباً - إن كان فى زمان الرطب - أو عنباً - إن كان فى زمان العنب - ويقول له : إياك إياك أن تحابيني ولكن تجوّد لى ، فإنك إن فعلت لم آكلهُ ، ولم أعد إليك . واحذر الغبن ؛ فإن المغبون لا محمودٌ ولا مأجور . فإن أتاه به أكل كل شيء معه ، وكل شيء أتى به ، ثم تخلّل ، وغسل يديه ، ثم تمشى مقدار مئة خطوة ، ثم يضع جنبه فينام إلى وقت الجمعة ، ثم ينتبه فيغتسل ويمضى إلى المسجد . هذا كان دأبه كل جمعة .

قال إبراهيم : فبينا هو يوماً من أيامه يأكل فى بعض المواضع ، إذ مرّ به رجل فسلم عليه ، فرد السلام ثم قال : هلم عافاك الله ! فلما نظر إلى الرجل قد انثنى راجعاً يريد أن يطفر الجدول أو يتعدى النهر قال له : مكانك ! فإن العجلة من عمل الشيطان . فوقف الرجل ، فأقبل عليه الخراسانى وقال : تريد ماذا ؟ قال : أريد أن أتغدى . قال : ولم ذلك ؟ وكيف طمعت فى هذا ؟ ومن أباح لك مالى ؟ قال الرجل : أو ليس قد دعوتنى ؟ قال : ويلك ! لو ظننت أنك هكذا أحمق ما رددت عليك السلام . الآيين فيما نحن فيه أن تكون إذا كنت أنا الجالس وأنت المار ، تبدأ أنت فتسلم ، فأقول أنا حينئذ مجيباً لك : وعليكم السلام ؛ فإن كنت لا آكل شيئاً سكت أنا ، ومضيت أنت ، وقعدت أنا على حالى ؛ وإن كنت آكل ، فها هنا آيين آخر : وهو أن أبدأ أنا فأقول : « هلم » وتجيب أنت فتقول : « هنيئاً » ، فيكون كلام بكلام ! فأما كلام بفعال ، وقول بأكل ، فهذا ليس من الإنصاف . وهذا يخرج علينا

فضلاً كثيراً . قال : فورد على الرجل شىء لم يكن فى حسابه . فشهر بذلك فى تلك الناحية ، وقيل له : قد أعفيناك من السلام ومن تكلف الردّ . قال : مابى إلى ذلك حاجة ، إنما هو أن أعفى أنا نفسى من « هلم » . وقد استقام الأمر .

الجاحظ : « كتاب البخلاء » . تحقيق طه الحاجرى .
ذخائر العرب . دار المعارف . مصر ص ص . ٢٤ ، ٢٥

٢ - التحليـــل

أ - المدخل

هذه نادرة من أطرف نوادر « البخلاء » ، أوردها الجاحظ فى الفصل الأول من كتابه الشهير ، وهو الفصل الذى بدأ فيه بأهل خراسان ، « لإكثار الناس فى أهل خراسان » . وتعرف فى كتب التعليم عندنا باسم « كلام بكلام » ؛ وهو عنوان غير أصيل ، من اصطناع بعض المتقين وقد اقتطعه من عبارة النص . وتعد هذه النادرة من أبلغ الشواهد على مهارة الجاحظ فى فن الحكاية ، بل على ثراء تراثنا القصصى . وهى ، هيكلياً ، نص مستقل بنفسه ؛ لأنها تكوّن داخل حدودها الذاتية وحدة متكاملة . ومن ثم فإنها تتيح للتحليل الشكلى موضوعاً كافياً . ولكنها - دلالياً - تظل لا محالة جزءاً من كل ؛ فلا يمكن أن ننفذ إلى أعمق دلالاتها إلا إذا وضعناها فى سياق العلاقات التى تربطها بسائر نصوص « كتاب البخلاء » ؛ فهو المرجع الأول فى فهم بواطنها ؛ لأنه القاموس الضابط لمعانى ألفاظها . وهذا مدلول « الواو » فى رأس النص ، تعطفه عضوياً لا شكلياً على ما تقدم وتأخر من مادة للكتاب . وليس أدق تشخيصاً لغرض هذا الكتاب من هذه الأسئلة التى جاءت على لسان الشخص المجهول ، الذى يخاطبه الجاحظ فى المقدمة : « . . . ولم سموا البخل إصلاحاً والشح اقتصاداً ؟ ولم حاموا على المنع ونسبوه إلى الحزم ؟ ولم نصبوا للمواساة وقرنوها بالتضييع ؟ ولم جعلوا الجود سرفاً والأثرة جهلاً ؟ . . . ولم احتجوا لظلف العيش على لينه ، ولمره على حلوه ؟ . . . ولم رغبوا فى الكسب مع زهدهم فى الإنفاق ؟ . . . وما هذا التركيب المتضاد والمزاج المتنافر ؟ وما هذا الغباء الشديد الذى إلى جنبه فطنة عجيبة ؟ وما هذا السبب الذى خفى به الجليل الواضح وأدرك به الجليل الغامض . . . ؟ » .سلسلة تكاد لا تنتهى من الاستفهامات ، تنبع من شدة الحيرة إزاء مذهب فى العيش عاند به أصحابه « الحق »وشذوا عن إجماع « الأمة » ، بل خالفوا « الأمم » ؛ فالنزاع أعمق مما قد يبدو . فعن التناقض فى السلوك المالى بين « البخلاء » والجماعة نشأ اختلاف فى الفكر والأخلاق ، أنجب بدوره إلى جانب المنطق المعهود منطقاً آخر يعارضه . انطلقت الخصومة من الممارسة الاقتصادية ، وسرعان ما امتدت إلى المفاهيم والقيم ، ومنها إلى الكلام ومدلولاته . تلك القضية بكل أبعادها : انفصال عن المجموعة من داخل المجموعة وفى كل المستويات .

ب - خصائص التركيب

١ - النمط :

صيغ النص وفق النمط المأثور فى فن - وعلم - الرواية عند العرب قديما ؛ ويقوم على ثنائية الإسناد والمتن . وبهذا التركيب المزدوج ينصرف النص إلى قصتين ، إحداهما مندرجة فى نطاق الأخرى . فيمثل الإسناد القصة الإطار وبطلها إبراهيم بن السندى ، ويمثل المتن القصة المضمنة ، وبطلها الشيخ الخراسانى . والأولى نصيّاً هى الثانية زمانياً ، والعكس بالعكس - لأنها قصة فرعية متولدة عن قصة أصلية . وبينما تروى القصة المضمنة الخبر الأساس ، تحكى القصة الإطار سيرورة ذلك الخبر من راو إلى آخر . وقد فصل الخبر الأساسى بقدر ما أجملت حكاية سيرورته ، حتى تلخصت فى فعلين مترادفين على سبيل التوكيد : « حدّث . . . قال . . . » . أما الظروف والعلل فمسكوت عنها ، غيبت كلها فى مطاوى الكلام كأنها لا تستحق الذكر ، وهى من أهم ما يكون .

وتنتظم القصتان داخل علاقة تواصل بين متكلم ومخاطب . أما المتكلم فواحد معلوم ظاهر يدل عليه ضميره « أنا » فى حدثنى ، ويعود على الجاحظ كاتب النص . وأما المخاطب فمستتر لا يشى بحضوره إلا ضميره المقدر : « أنت » ، ويستنتج وجوده - منطقياً - من وجود « أنا » المتكلم للتلازم الواجب بين الضميرين فى كل خطاب . ولا يعود هذا الضمير على أحد معلوم ، وإنما هو « شكل أجوف » ملأه التاريخ - ولا يزال يملؤه - بعدد لا يحصى من الأشخاص . ولعل أولهم ذلك المخاطب المبهم الذى يسوق إليه الجاحظ الكلام فى مقدمة الكتاب : « قلت : اذكر لى نوادر البخلاء . . . » ؛ فهذا (أنت) ، أشبه ما يكون بدور مسرحى تناوب على تقمصه ويتناوب خلال القرون وجيلاً بعد جيل جمهور غفير من القراء ، طالعوا النص ، واكتفوا أو - وهذا أهم - رووه أو نقلوه أو درسوه أو درّسوه ، فكان لكل منهم معه قصة تردد صداه . فمن أعجب ما فى هذا النمط من التركيب أن تتولد عن القصة الأم قصص وقصص ، تنتشر عبر العصور حلقات متواصلة من عهد الجاحظ

إلى وقتنا هذا ، ومن أول النساخ إلى . . . طه الحاجرى ، آخر المحققين والشراح ؛ وعنه أخذنا هذا النص لنضع له بدورنا قصة أخرى تنضاف إلى سلسلة قصصه فتحكى كلها سيرورته فى التاريخ وصيرورته ؛ وهى « زمانيته » على حد قول علماء اللسان .

٢ - وظائف الإسناد

وللإسناد وظيفة تقليدية ، هى توثيق الخبر بتعيين مصدره . فى منتهى . . . العصرية هذه الوظيفة التقليدية ! أليست هى القاعدة التى يقوم عليها الإعلان الحديث ؟ . «أخبرت وكالة رويتر . . . » ، و « صرح ناطق رسمى . . . » ، و « أفادت الأوساط المطلعة . . . » ، صور جديدة من ذلك الإسناد العربى القديم . ومصدر الخبر هنا اثنان : إبراهيم بن السندى ثم الجاحظ ، وكلاهما شخصية تاريخية مشهورة ، ضبطت لنا كتب التراجم نبذا من حياتها . الأول من رجال الدولة : « . . . فإنه كان رجلاً لا نظير له ، وكان خطيباً ، وكان نساباً ، وكان فقيهاً ، وكان نحوياً عروضياً ، وحافظاً للحديث ، راوية للشعر ، شاعراً ، وكان فخم الألفاظ ، شريف المعانى ، وكان كاتب القلم كاتب العمل ، وكان يتكلم بكلام رؤبة ، ويعمل فى الخراج بعمل زادان فروخ الأعور ، وكان منجماً طبيبا . وكان من رؤساء المتكلمين ، وعالماً بالدولة وبرجال الدعوة . وكان أحفظ الناس لما سمع»[1] . والثانى ، جاحظنا ، من رجال القلم ، نحسبه أشهر من أن يعرف ، وهو لا يزال فى حاجة إلى مزيد من الكشف . ويجمع بين الراويين ، علاوة على الصحبة ، اتفاق فكرى إلا يكن فى انتحال مذهب الاعتزال ففى تعاطى علم الكلام . فهما إذن من رجال العقل وعلماء العصر ، ومن شأن ذلك أن يحمل على الوثوق بروايتهما .

وهكذا فإن أول ما يؤكده الإسناد إنما هو علاقة النص بالواقع ، فيفيد أن الأحداث المروية قد جرت فعلاً وليست من اختلاق الخيال ، وأن الشيخ الخراسانى - كإبراهيم والجاحظ - إنسان حقيقى من « لحم ودم » ، لا مخلوق قصصى « من ورق » ، عاش الأحداث «فشهر بذلك فى تلك الناحية» ، ومازال خبره يشيع بين الناس حتى بلغ إبراهيم بن السندى ، فرواه للجاحظ ، فنقله الجاحظ بدوره إلى قرائه . هذا ما يصرح به الإسناد . . . ولكن مايسكت عنه غير ما ينطق به ، ويجب على التحليل أن يخرجه من السر إلى العلانية .

فبتداول الخبر بين الرواة من الناس إلى إبراهيم ، ومن إبراهيم إلى الجاحظ ، ثم من الجاحظ إلى قرائه ، تغيرت الأحداث جوهراً ومعنى :

- انتقلت من وضعها الواقعى إلى وضع لغوى ؛ أصبحت أثراً بعد عين . كانت أحداثاً مادية فصارت خبراً يقص . . وليس الخبر كالعيان ؛ فبينهما من المسافة ما بين الشىء وعلامته ، تعينه ولا تشتبه به ؛ إذ كلاهما قائم فى نظام على حدة : فحكم الأشياء أن تخضع لنواميس الطبيعة ، وحكم العلامات أن تخضع لقواعد اللسان . باختصار كانت الأحداث واقعاً فصارت نصاً . وهو التحول الرمزى من الحقيقة إلى التمثيل ، أى من الحضور الآنى المباشر إلى صورة لفظية محاكية .

- ثم تطوَّرُ الخبر ذاته من حال المنطوق إلى حال المكتوب يوهم الإنسان أن النص سابق لكتابته ، وأنه كان مهيأ قبل أن يدوّن ، وأن دور الجاحظ لا يعدو التسجيل الحرفى : تلقى الخبر من إبراهيم - وهو « أحفظ الناس لما سمع » - فسطره فى صحائفه وهو آمَنُ الكتاب لما نقل . وهذا ما يكذبه المتن ؛ فيكفى أن نلقى عليه نظرة ولو سريعة لنقتنع بأن نصه من إنشاء الجاحظ وبأسلوبه . طبعا لم يخترع الجاحظ الخبر بأحداثه وأشخاصه ، ولكن إن لم يكن هو مبتدعه فإنه لا محالة مؤلفه بالمعنى الأصلى للكلمة . فهو الذى رتب فصوله ، ونسق معانيه ، وأحكم عبارته ، فأعاد إنشاءه . لم يكن من قبل إلا كالمادة الخام ، وكان لايستقر على حال لكثرة ما تتصرف بألفاظه ألسنة الرواة ، حتى جاء الجاحظ فصقل مادته ، وقيد بالخط صورته نهائيا ، فصاغه وفق قواعد نوع جديد كان هو رائده ، نوع النادرة الأدبية بحرارتها وملحتها وما يناسبها من مراتب الكلام ، فارتقى بالخبر من عفوية المشافهة وعرضيتها إلى تدبر الكتابة وثباتها ، وبعد ما كان نكتة عابرة إذ هو نص أدبى . وهو التحول الإنشائى من الفولكلور أو الإثنلوجيا إلى الفن . كذلك الأدب يصنع من اللاأدب ، فيتخذ أشكاله ومادته وكلامه من الحياة اليومية . ولا جدال فى أن « كتاب البخلاء » كـ « كتاب كليلة ودمنة » قبله و « مقامات الهمذانى » بعده ، من النصوص الأمهات تلك التى تدشن فى الأدب أشكالا كبرى . وهو لذلك يمثل فى تاريخ الكتابة العربية لحظة حاسمة ، لحظة تحول الضحكة الشعبية إلى شكل أدبى ، شكل النادرة . فهو الذى أسس هذا الفن وعرّف بأصوله . ثم ازدهرت النادرة الأدبية بعد ذلك ازدهارا عجيبا ، فتعددت التصانيف ، وكانت « المقامة » ، إلى أن جاء العصر الحديث فانقطعت النادرة وحلت محلها القصة القصيرة على النمط الغربى . زال من الأدب هذا الشكل ومازال نص الجاحظ من الأدب . على أن أدبيته اليوم غير أدبيته أمس . هذه ماضية وتلك حاضرة ، وهى جدلية أخرى ؛ جدلية الانقضاء والبقاء ، من خلالها تعيش النصوص الفنية منتهية مستمرة ، ومنغلقة منفتحة ، هى هى ، وهى لا هى ، واحدة ومتعددة ؛ وذلك كنه « زمانيتها » .

- أما التحول الثالث فيخص الدلالية . فمن الضامن لنا أن الأحداث قد جرت حقا كما يصف الخبر الراويان بملء وجاهتهما العلمية ؟ هيهات ! فإن المتن يكذب مرة أخرى ما يزعمه الإسناد . ألم يكن الشيخ الخراسانى يخرج غداة كل جمعة إلى بساتين الكرخ « وحده » لا يصاحبه رفيق ؟ فمن أين العلم بما

كان يفعل فى خلوته من أنه يحمل صرة فيها كذا وكذا – عدا وتفصيلا – من الطعام ، وعود « خلال » ، وأنه يأكل « من هذا مرة ومن هذا مرة » ؟ لا يمكن أن يعرف ذلك إلا هو ، ولم يحدِّث به ، وماأوحى به إلى أحد . « و . . . (إلّه) آخر عليم ، رب المخلوقات القصصية ، الراوى»[٢] ، الغائب الحاضر ، والخفى الظاهر ، يعلم ما تسر أشخاصه وما تعلن ، بل يعلم منها مالا تعلمه هى من نفسها . وهذا إن كان فى القصص الخيالى لا يكون فى الخبر الحقيقى . فكيف نشك بعد هذا فى أنه قد وقع تكييف الأحداث بحذف ماليس بدال منها ، وإضافة ما هو مفيد ، حتى تستقيم النادرة شكلا ، ويتحقق منها القصد ؟ فالنادرة فى الأدب ، كالكاريكاتور فى الرسم ، تقوم على التزيد والتحريف ، سواء اتخذت للمفاكهة أو للمهاجاة . ومن ثم فنحن فى هذا النص لا ندرك الأحداث كما هى ، بل كما صورها الجاحظ من موقع ما ، ولغرض ما : موقع السخرية ، وغرض النقد . ويشارك فيها جمهور الناس « فى تلك الناحية » ، ورجل الدولة إبراهيم ، بل هو لسانهم المعبر . وما أشبهه فى هذه الوظيفة بالمؤلف[٣] كما حدده « لوسيان جولدمان » فى نظريته « البنيوية التوليدية » : ينتمى إلى مجموعة فيكتب باسمها ، أو على الأصح تكتب المجموعة بواسطته ، وليس له من دور إلا أن يجمع شتات أفكارها وأحاسيسها وقيمها ومثلها فيصوغه « رؤية للعالم » متجانسة ، تتصور من خلالها وضعها فى التاريخ ، وتعبر عن موقفها من القضايا المصيرية التى تواجهها فى صراعها مع غيرها من المجموعات المنافسة لها . وليس الفن لدى جولدمان إلا تمام التنسيق لعناصر تلك الرؤية . ومهما يكن من حقيقة دور المؤلف فإن الجاحظ فى نصه هذا قد جسم « رؤية » جماعية سمتها التعريض الساخر بالشيخ البخيل . ومن التأويل الشائعة لـ « كتاب البخلاء » أن الجاحظ قد ألفه لمخاصمة الشعوبية من الموالى الفرس ، فعيرهم ببخلهم فى مقابل كرم العرب . كان هذا التأويل يكون مقبولا لو قصر الجاحظ « البخل » على الفرس ولم يضم إليهم « أشحاء » العرب . ثم أليس هو نفسه من الموالى وإبراهيم من غير العرب ؟ من دون أن ننكر تأثير القوميات فى هذا الخلاف فالثابت أن موضوعه هو « البخل » . ولكن هذا « البخل » . . . بخل ؟ مجرد عيب خلقى ؟ ألا يكون تسمية أيديولوجية لواقع اقتصادى اجتماعى أعمق ، فتصبح القضية أخطر ؟ ريثما يهيىء لنا التحليل أن نجيب عن هذا السؤال الجوهرى ، يكفينا الآن أن نسجل ظهور أول صورة من جدليتنا المحورية ، جدلية الفرقة والجماعة . ومع توظيف المجموعة – بقلم الجاحظ – هذه النادرة فى نزاعها مع « البخيل » ، تغير معنى الأحداث بعد أن تغيرت طبيعتها ؛ وهو التحول العقائدى من الموضوعية إلى التحزب ، ومن الملاحظة المجردة إلى التأويل المغرض . ولا يخلوفن من مأرب ، ولا يوجد نص برىء ، أو « تنزيه الأدب عن كل مصلحة من مصالح الطبقة الحاكمة » – كما تقول الباحثة الفرنسية « فرانس فيرنيى » .

أيعنى هذا أنه بتكييف الأحداث على نحو ما رأينا قد بطلت شهادة الخبر على الواقع ؟ كلا ؛ لأن شأن هذا الخبر مع الحقيقة ، إذ أصبح نصا أدبيا ، أن يصدق . . وهو كاذب على حد قول الشاعر الفرنسى « أراجون » ؛ فالفن يعطى من الواقع صورة نموذجية أبلغ دلالة منه عليه .

ماذا بقى من وظيفة الإسناد التلقيدية ؟ كُنّا نحسبه الحجة على صدق الخبر فإذا هو الدليل على تحيزه . وهو لا يضمن موضوعية وإنما يؤكد وجهة نظر ؛ ويسمها ولا يبرئها ، كما فى الأنباء الصحفية اليوم : « أخبرت وكالة فرانس بريس . . » برؤية فرنسا للعالم . . بحسب مصالحها .

وشىء آخر تغير فى هذا الإسناد ؛ فقد موّه علينا واقعه ، فرفع الخبر إلى إبراهيم ليحجب عنا أن الجاحظ هو « مؤلفه » ، فصار نصف وهمى بين الحقيقة والخيال ، لم يقطع أسبابه بالتاريخ نهائيا ، ولم يبلغ بعد أن صار محض أدب ، وإنما يبلغه بعد قرن ومع الهمذانى ومقاماته : « حدثنا عيسى بن هشام » ، ولا عيسى ولا هشام ، خراف فى خراف كـ « زعموا أن . . . » فى « كليلة ودمنة » ، و « قال الراوى . . » فى « ألف ليلة وليلة » ، مجرد فواتح شكلية تعلن عن بدء القصص . كم افتن علماء القصة اليوم فى تحليل أشكال حضور « الراوى » وغيابه ، وتصنيف « وجهات النظر » إلى رؤية من الداخل أو من الخارج ، ومن خلف أو من أمام . ولا أعرف أبرع من « رواة » العرب قديما فى الاختفاء والظهور ؛ يلبسون الأقنعة فيدعون الاستتار وهم كشّف ، ويخلعونها فيوهمون بالسفور وهم حجّب . لعب ماكر لم يدركه منهم إلا محمود السعدى فى « حدث أبو هريرة قال . . . » ، ولم يجارهم فيه إلا شرقيون آخرون ، أهل اليابان (انظر قصة « راشمون » فى فلم « كوراسافا ») .

هذا ما يكتمه الإسناد ويفضحه التحليل : زمانية له أخرى ؛ قصة مخاضه حتى ولد ؛ كينونته قبل صيرورته . وكل نص أدبى هو آنية بين زمانيتين ، سابقة ولاحقة ، نشوء ومآل ، كتابة وقراءة .

٣ – منطق تركيب الخبر :

فصلت مادة الخبر إلى أربعة مقاطع ، تدل على حدودها علامات لغوية واضحة :

– الاستدراك : « غير أنه إذا كان فى غداة كل جمعة . . . » ، به يختم المقطع الأول ويدشن المقطع الثانى .

– المفاجأة : « فبينا هو يوماً . . . إذ . . . » عندما ينتهى المقطع الثانى ، ومنها يبدأ المقطع الثالث .

– النتيجة : « فشهر بذلك . . . » بها ينغلق المقطع الثالث وينفتح المقطع الرابع .

المقطع الأول

يعرف بالبطل من حيث هو حاكم وبخيل . ويبن ذلك الرجل العمومى وهذا الفرد الخصوصى تضارب فى الموقف تجاه الجماعة . يتجلى الأول فى ممارسة وظيفته الرسمية بأسمى مثل المجموعة ؛ ويدين الثانى بضدها فى إدارة شئونه المنزلية . وعلى هذا النحو من الازدواج فى الشخصية والتناقض فى السلوك يعيش البطل فى سائر أيام الأسبوع ويجد فى تعادل الضدين داخل ذاته توازنا دقيقا .

المقطع الثانى

يصف تحولا استثنائيا يحدث بانتظام فى سلوك البطل كل يوم جمعة ، حيث يحل « الكرم » محل « البخل » ، فيوشك التناقض أن يزول ، والشخصية أن تتحدد بموافقة « البخيل » للحاكم على توخى آداب المجموعة .

المقطع الثالث

يصور تحولا معاكسا يقع فجأة فى سلوك البطل فى يوم من أيام الجمعة ، فإذا « الكرم » يختفى بأسرع مما ظهر ، و « البخل » يعود بأشرّ مما كان ، فيكاد التناقض ينتفى ، والشخصية تنسجم بمواطأة الحاكم للبخيل على مخالفة أخلاق المجموعة .

المقطع الرابع

يصبح الحدث الفردى قضية جماعية ، والموقف الشاذ قاعدة عامة للتعامل بين البطل والناس ، بالائتلاف معهم والاختلاف عنهم .

تتبع المقاطع فى تسلسلها على مدى النص نظاما محكما يستمدمنطقه من جدلية الفرقة والجماعة ؛ إذ هما الموقفان اللذان يتقلب بينهما البطل من البداية إلى النهاية ؛ ويمثل كل مقطع طورا معينا من حركة التناقض ، حركة الاتصال والانفصال .

ب - الأبعاد الدلالية :

لا يمكن أن نتقصى هذه الأبعاد إلا بعمليتين متزامنتين تكمل إحداهما الأخرى : أن ننزل من المقطع إلى الجمل القصصية داخل المقطع ، ومن الجملة إلى الوحدات القصصية داخل الجملة ، وأن نخرج - فى الوقت نفسه - عن حدود النادرة إلى مدى « كتاب البخلاء » ، وعن حدود هذا الكتاب إلى لا حدود النص الأكبر « كتاب الثقافة والحياة » - كما يقول « بارط » .

المقطع الأول

وهو ثلاث جمل قصصية موصولة متشابهة البدايات : « كان على ربض الشاذروان . . » ، « وكان مصححا . . . » ، « وكذلك كان فى إمساكه . . . » - بتكرار واو العطف والناسخ نفسه . يوحى النظم بتواز أسلوبى بين الجمل ، ولكن الدلالة سرعان ما تنكشف عن تركيب جدلى تلتئم المعانى بمقتضاه حول قطبين متناظرين : الجماعة والفرقة . تبدأ هذه الجدلية فتهيكل الجملة الأولى على أساس ثنائية الحاكم والبخيل ، ثم تستمر عبر التفريع فى جملتين ، تنوه الأولى بمحاسن الرجل العمومى ، وتشهر الثانية بمساوى الفرد الخصوصى .

الجملة الأولى :

تتألف من جزئين يتفقان فى الفاصلة : « الشاذروان » ، « خراسان » . يؤكد التسجيع بين الاسمين أصلهما الفارسى فيعبران عن قومية معينة تتجلى داخل النص فى مظهرين : آلات وأخلاق ؛ إذ الشاذروان ، فيما يبيّن الشارح ، « جهاز متطور من أجهزة الرى » ؛ وفى ذلك علامة على تقدم « تكنولوجى » فى هندسة المياه والتهيئة العمرانية . أما خراسان فإن دلت صراحة على نسب الشيخ فإنها تشير خفية إلى شحه ؛ لأن « كتاب البخلاء » ، من حيث هو صدى صوت المجموعة ، قد أقام كالمعادلة الرياضية بين الخراسانية والبخل ، وبين ذلك التقدم « الصناعى » . وهذا الموقف الخاص من المال علاقة معقولة لا يثبتها النص قطعا ، ولكنه أيضا لا ينفيها ، وهكذا يفضى بنا الاسمان : شاذروان وخراسان ، من خلال مفهوم الفارسية ، إلى نمط من السلوك الاقتصادى . وبذلك يتكون حقل دلالى أول محوره البخل ، ويقابله على الفور حقل ثان محوره الحكم ، وتشكله وحدتان قصصيتان : الحرف « على » ويفيد الرئاسة ، والاسم « شيخ » ، ومن معانيه السلطة . وعلى هذا النحو تتضح الثنائية التى منها تتركب ذات البطل : رجل المال ورجل القضاء . وبقدر ما ينشق الأول فى خصوصياته عن أخلاق المجموعة ، يندمج الثانى فى نظام حكمها رسميا . وتقر هذا الاندماج وحدة قصصية أخرى هى الجار والمجرور « لنا » . الضمير يعين جمعا ، والحرف يلحق البطل بهم ، فإذا هو ذو نسبين ؛ أحدهما يرده من حيث هو بخيل إلى « أهل خراسان » ، والآخر يعزوه من حيث هو شيخ إلى « ربض الشاذروان » ، موطنه الثانى ، وله هو أيضا معانيه . فإذا كان « الشاذروان » اسما - وجهازا - فارسيا فإن « ربض الشاذروان » حى بغدادى . وعلى الرغم من أن الشيخ من أصل خراسانى فهو يقيم ويعمل بذلك الحى . فيشى المكان ، اسما ومسمى ، بمعنى التمازج الحضارى والبشرى فى بوتقه الإسلام ولغة القرآن ، وتحت ظل الخلافة بين العرب والعجم : « وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا » . (١٣ سورة الحجرات) وتبدو « مدينة السلام » صورة مصغرة من « دار الإسلام » ؛ يتعايش فيها العربى مع الخراسانى ، والخراسانى مع السندى ، بل يتولى فيها ابن السند إبراهيم منصبا ساميا فى دواوين الخليفة ، وسليل الموالى الجاحظ رئاسة الأدب ، وأصيل خراسان شيخنا البطل خطة حاكم على أحد الأرباض و « لافضل لعربى على عجمى . . . » .

فالجمع المعنى بالضمير فى « لنا » مجتمع متعدد القوميات ،

توحد بينها الدولة على أساس دين غالب ولغة سائدة ، ولا يتغير معنى الضمير فى شىء حتى ولو كان ضمير الجلالة . . . جلالة الخليفة الذى من قبله ، وبواسطة إبراهيم ، وقع تعيين الشيخ فى خطته . ألا تزعم كل دولة أنها تمثل مصلحة المجتمع العليا ؟ ويعانى هذا المجتمع غير القومى نزاعا داخليا يفرق بين « البخلاء » وبقية الفئات ، يبدو عرقيا وجوهره المال ، ممارسة مخالفة ، وفلسفة مناقضة ، ومنطقا مضادا .

الجملة الثانية :

تنبثق عن الأولى كالفرع عن الجذع فى هيأة الشجر ، وتختص بالحاكم فتعدد خلاله إيجابا وسلبا ، وجملة وتفصيلا . تثبت له أولا صفة جامعة : استقامة أخلاقه فى أداء وظيفته ؛ فلا سبيل ، بعد الفحص ، إلى الطعن فى عدالته ، ثم تثبت له آخرا صفة جامعة : شدة التدقيق فى بحث القضايا ، وكثرة التحرى فى الحكم . وبين الإثبات والإثبات تنفى عنه سائر الآفات التى تفسد أخلاق الحكام ، ولا سيما آفتى «الرشا» و «الهوى» - وليست التقفية بين الاسمين من قبيل الصدفة - فالبطل نظيف اليد ، لا يغريه مال برغم حرصه على المال ، نقى الضمير ، لا يصدر فى حكمه عن ميوله ولا حتى عن «خراسانيته» ، انتماء قوميا ومذهبا اقتصاديا ، إنه مثال القاضى العادل ، وصورة من «الفاروق» يحكم بين الناس بالقسطاس ، ويوفيهم حقوقهم فى النفس والمال والعرض . وهو بهذه الصفات لا يندمج فى المجموعة فقط ، بل يجسّم أسمى مثلها فى القضاء كذلك . ولا مفسر لفضالته إلا خشية الحساب ، وحسيبه ربه قبل الخليفة ؛ إذ لا قضاء فى المجتمع الإسلامى قديما إلا الشرع - مبدئيا - فما شكم «البخيل» فى ذات الحاكم إلا التقوى ، فظلّ المال مقيدا بالدين ، قيمة كمية خاضعة لقيم كيفية تنتهى قمة هرمها إلى الإله .

الجملة الثالثة :
«البخيل»

هى نوع آخر ينبثق من نفس الجذع ، وتوهم كاف التشبيه التى تتصدرها «كذلك» بأنها فى معنى الجملة الثانية ، وهما الشىء ونقيضه ، إذ تختص هذه الجملة - على عكس سابقتها - بـ «البخيل» فتحصى معايبه فى أطناب ، ومع التدرج من الكليات إلى الجزئيات ؛ من مطلق «الإمساك» إلى دقة الاقتصاد فى المأكل والمشرب ؛ فيحتد التضاد فى ذات البطل بين وجهيه : فهو فى مجلسه قاض متورع يحكم بين الناس بالعدل ، وفى بيته رب متجبّر يسوس نفسه بالقهر ؛ يؤتى الناس حقوقهم ويحرم جسده حقه الشرعى فى المتعة فلا يبيح له من القوت إلا «ما لابد منه» - كـ «العرف»[4] بأوروبا منذ قرن ؛ لايعطى عماله من الأجر إلا مقدار ما يكفى لتجديد قواهم الإنتاجية . وتشبيه هذا «البخيل» بالرأسمالى من قبيل المطابقة لا على سبيل التقريب . ولا غاية من هذا القمع الشديد للإنسان فى «البخيل» إلا

«التدنيق» . انقلب سلم القيم فطغى «الكم» على «الكيف» طغيانا ، كان المال خاضعا فها هو ذا سيد فوق العدل والإنسانية ، بل ها هو ذا إله آخر يُتخذ من دون الله . الله يرحم : الدين يسر لا عسر ؛ وهو يقسو ؛ والله يحل : «كلوا من طيبات ما رزقناكم» (١٦٠ سورة الأعراف) ، وهو يحرم . فأين رجل الاقتصاد من رجل القضاء ؟ ذلك يتسنم من «الأمة» قمة الأخلاق ، وهذا ينزل فى عينها إلى درك المقابح ؛ فهو الانشقاق والفرقة .

على هذا التناقض الحاد يعيش البطل بعامة أيام الأسبوع ، ومنه يستمد توازنه ، بتوزيع حياته على السواء بين الشخص العمومى والفرد الخصوصى .

المقطع الثانى

يقع كله فى حكم الاستثناء بـ «غير أنه . . » . وما كان يكون الاستثناء لولا بركة «الجمعة» ؛ فباسمها يفتتح المقطع : «غداة كل جمعة» ، وباسمها يختتم : «كل جمعة» ، فتحيطه بهالة من شتى إيحاءاتها ؛ فالجمعة يوم من الأسبوع و . . دنيا من المعانى ، فهى يوم عطلة يتوقف فيه النشاط الرسمى ، فيتفرغ المرء لخصوصياته ، ويوم عيد يحتفل به ككل الأعياد والمواسم الدينية بإقامة الموائد الفاخرة . ويوم نزهة يخرج فيه الناس إلى الطبيعة للتمتع بخضرتها وهوائها . ويوم رياضة ينعم فيه الجسد بلذة اللعب . وهو أخيرا يوم عبادة يصلى فيه المؤمنون لربهم جماعة . وليست جمل هذا المقطع إلا تصريفا لمعانى «الجمعة» وتجسيما لها . وهى ست جمل : «عدة المائدة» ، «مكان المائدة» ، «الفاكهة» ، «الرياضة» ، «العبادة» .

الجملة الأولى : «عدة المائدة»

كان من المتوقع وقد انقطع البطل عن النشاط الرسمى إلى شؤونه الشخصية أن يتعطل فيه القاضى لفائدة «البخيل» . والذى يحدث هو العكس ؛ فبتأثير هذا اليوم المبارك ذهب الاقتصاد وجاء السرف ، وكف القمع وحلت الشهوة ، فزال الشقاق وكان الوفاق ، فالتحق «البخيل» بالقاضى ، والتأمت شخصية البطل متحدة بالمجموعة ، مندمجة فى آدابها . فى هذا اليوم الخاص يخرق الشيخ عادته فيحضر من ألوان الطعام الممتاز ما يليق من لحم إلى بيض ، ومن زيتون إلى جبن ، ومن ملح إلى أشنان . هى مائدة فاخرة ، يعد بها نفسه ليكرمها بعد شدة الحرمان . وكان لا يأكل ولا يشرب إلا ما لابد منه ، فإذا لا بد له من «أربع بيضات» . لانت قسوته فأباح الشهوة فتأنس فتبذخ ، ولكنه لا محالة بذخ . . «بخيل» .

فإذا كانت «أربع بيضات» تفيد الكثرة فـ «زيتونات» جمع قلة ؛ وبقدر ما تدل «قطع لحم» و «قطع جبن» على التعدد ، تعنى بالتجزئة صغر الحجم ؛ أما «جردقتان» فرفاه بالكم وغلظة بالكيف . لا يزال «البخيل» يقاوم ولكن «الجمعة» أقوى .

الجملة الثانية : «مكان المائدة»

يحمل الشيخ صرته ويخرج إلى النزهه كأنصار «البِكْنِك» اليوم ، ويمضى «وحده» لا يرافقه أحد إلا «الراوى» ، ينظر إليه من خلف وهو لا يراه ، يريد بخلوته أن يستأثر بالوليمة دون شريك . صحيح أنه قد صار مع نفسه كريما ، ولكنه لم يبلغ أن صار يتكرم على غيره . وإذا كان القاضى لم يأكل أموال الناس فلماذا يطعمهم «البخيل» ماله ؟ فليمسكوا عنه كما أمسك «قاضيه» عنهم ، فيكون إمساك بإمساك ، وهو تبادل متكافىء يشهد بصحته القاضى والبخيل كلاهما . ولابد للمائدة الفائقة من مكان أنيق يناسبها . وليس آنق من إطار الطبيعة فى بساتين الكرخ : تحت شجرة وسط خضرة وعلى ماء جار . وحساس بجمال الطبيعة هذا الشيخ الجاف ، يضيف إلى لذة الطعام متعة المكان ، لا سيما وهى . . مجان . يعرف هذا «البخيل» بروحه الانتهازية كيف يستفيد من الفرص دون أن يكلفه ذلك دانقا . ولكن القاضى بالمرصاد ؛ فيمنع أن يكلف ذلك صاحب البستان خسارة ، بل لعله أبى أن يكون أخذٌ بلا عطاء ، فأوجب على «البخيل» شكر الملاك حتى تستقيم المعاملة ، فيأخذ «البخيل» من الملاك عطر البستان ، ويعطيه عطر الثناء ، فيكون هواء بهواء .

الجملة الثالثة : «المائدة»

فى ذلك المكان الرائق ينصب الشيخ مائدته ويقبل عليها فإذا هو يفتن فى أناقة الظرفاء ، فيأكل «من هذا مرة ومن هذا مرة» ، مزجا رقيقا بين الألوان ، واستمراء لطعمها . ويكون أيضا ذواقة هذا المتقشف ؟ تأنسن ! تأنسن !

الجملة الرابعة : «الفاكهة»

ولا بد بعد الحامض والمالح من الحلو ؛ لابد من «رطب» أو «عنب» بحسب الفصول ، يتوج به الطعام . خرج الشيخ عن الشهوة إلى الشره فصار البذخ ترفا . وهولا يشترى هذه الفاكهة من السوق ، فقد تكون يابسة أو مغشوشة ، ولا يحملها معه فى الصرة ، فربما تفسد ، بل يقتنيها من شجرتها جنية رخصة . . . ورخيصة ؛ إذ يكون قد اختصر الوسطاء وتكاليفهم الباهظة ، فشعاره من المنتج إلى المستهلك . وهل أعرف بأصول الاقتصاد من هذا «المقتصد» ؟ وهو لا يختلسها من الأشجار كما يطمح واحد ، متمثلين بحكم الجماعة : «واحذر الغبن فإن المغبون لا محمود ولا مأجور» ، فيتفقان فى القول ويختلفان فى المعنى ؛ إذ المغبون عند «البخيل» هو نفسه ، وهو عند القاضى الملاك . ويأكل الشيخ «كل شىء معه وكل شى أتى به» استيفاء النهم ، فيجوز حد الشره إلى القرم . وينتهى الطعام فينظف أسنانه بالخلال ، ويدبه بالأشنان ، و النظافة من الإيمان ، والوسخ من الشيطان ؛ فهو على ما تقتضى تعاليم الدين وآداب الجماعة .

الجملة الخامسة : «الرياضة»

بعد إمتاع جسده برونق المكان وبأفخر الطعام يمتعه بلذة الحركة رياضة تسرح المفاصل وتنشط الأعضاء من كسلها الأسبوعى ، فتمشى – وليته خب فيكون رائد «الجوقنق» – شوطا مقداره «مائة خطوة» . . عدها الجاحظ ولم يكن حاضرا ولكن حاضرا ، ولكن «الراوى» فيه بكل شىء عليم . أكرم الشيخ جسده بالغ الإكرام تعويضا له عن طول القهر . ثم وقد أرضى ربه وأرضى الإنسان فاتفق مع الجماعة ، ينام تحت الشجرة مرتاح البال هنيئا ، كما نام عمر ذات يوم ، فنهمُ أن نقف عند رأسه كما وقف مبعوث قيصر عند رأس «الفاروق» وردد : «ولكنك عدلت فأمنت فنمت» .

الجملة السادسة : «العبادة»

ثم يحين «وقت الجمعة» ، ساعة صلاة الجماعة بالمسجد الجامع ، وإليها ينتهى كل شىء : تتوّج فيها الدنيا بالدين ، وتختم الحياة الشخصية بالموقف العام ، ويفنى الواحد فى الكل . ويتهيأ الشيخ للمثول أمام ربه «فيغتسل» فى الماء الجارى ، تطهيرا لجسده من النجاسة ، ولروحه من الوسخ الآخر ، «وسخ الدنيا»[٥] . ويلتحق بالمسجد فيقف فى صف الجماعة ، واحدا منها ، يركع وإياها فى حركة واحدة ، ويسجد لخالقه ، ويبتهل إليه شاكرا . . راغبا : «رب أنعمت فزد» .

«هكذا كان دأبه كل جمعة» ؛ يخرج دوريا من الشظف إلى الرفاه ، ومن الازدواج إلى الانسجام ؛ فيُكف التردد بين الجماعة والفرقة ، ويتحقق الاندماج فى طلب الأمة .

وبين مقطعين يُستأنف الإسناد فيعود التمويه : «قال إبراهيم» ، والجاحظ هو الذى يخاطبنا من وراء حجاب ، ولكن

أدناه إلى أقصاه فى دائرة معنى واحد تنغلق عليه ، وينتشر فى خمس جمل : **الدعوة ، الصد ، دهشة «البخيل» ، إفتاء القاضى ، دهشة الرجل .**

الجملة الأولى : «الدعوة»

فى يوم من أيام الجمعة يباغت الشيخ وهو على المائدة برجل يمر . . فيباغتنا بسلوكه . أجل تحدث هذه المعية العارضة توتراً فى الموقف بقدر ما نعلم من حرص الشيخ فى ذلك اليوم على وحدته ، إيثاراً لنفسه بطيب المأكل ، فنخشى من تكهرب الجو أن يكدر عليه صفو انسجامه . لحظة وجيزة من الإثارة (السسبنس) ويبادر الرجل بتحية الإسلام فيرد عليه الشيخ بمثلها ، فتنفرج الأزمة دون أن تنتفى أسبابها . لاشك فى أن صاحبنا على أدب جم ، وإنما هو سلام بسلام ، مجرد تبادل لعبارات المجاملة لا يعدو الكلام ، ولا يمس جوهر الأشياء . ولكننا لا نلبث أن نتنفس الصعداء ؛ إذ سرعان ما يردف الشيخ بالتحية دعوة يعضدها دعاء :

«هلم عافاك الله ! » . . . هزته الأريحية ، وها هو ذا يجود بالطعام على غيره ، بعد أن صار يكرم به نفسه . وها إن مائدته الخاصة تنقلب إلى مأدبة ، فيبلغ منتهى تطوره . لم يبق من « الاقتصاد » شىء ، وحتى الأثرة زالت . ووصلت شخصيته إلى تمام الانسجام ؛ فهو على المائدة كما هو فى مجلس القضاء واحد ، وفى القمة من أخلاق المجموعة .

الجملة الثانية : « الصد »

ولا يكاد الشيخ يباغتنا بالدعوة حتى فاجأنا بالصد ؛ ما إن تحولت عبارة المجاملة إلى حركة هادفة ، وتحفز الرجل ليقفز إليه عبر الحاجز المائى . . وما عاد إبراهيم « الراوى » يذكر أ « نهر » هو أم « جدول » . « نسيان » يسجله عنه الجاحظ بكل أمانة ، عسى أن يوعز بحقيقة الأحداث : فهل يُنسى ما لم يكن ؟ وتأتى بعد « هلم » ، « مكانك » ، أمراً عسكرياً بعد كياسة الدعوة . فيتوتر الموقف من جديد ، وتعود الإثارة فنتوقع أعنف الانفجار ، فينطق الشيخ بلطف الحكمة : **« إن العجلة من عمل الشيطان »** . إنه لأديب عارف بمواعظ أمته ، وإنسان خبير

الجملة الثالثة : «دهشة البخيل »

تتجلى حيرتنا فى الفهم ويبقى سوء التفاهم قائماً بين الشيخ و« ضيفه » ؛ بين «البخيل » والمجموعة . وسوء التفاهم من اختلاف المنطق بين الرجلين ؛ فهما يتكلمان لغة واحدة ، ولا يتكلمان لغة واحدة . بلغ الاختلاف أقصاه ؛ انطلق من قاعدة « الاقتصاد » فامتد عبر الأخلاق إلى اللغة ذاتها ، فينعقد الحوار ولا حوار ، لانتفاء التواصل الحقيقى . يبادر الشيخ فيستفسر مندهشاً ، وإذا هو . . يؤخر المستفهم عنه عن موقع الصدارة ، فتصبح الصيغة من لغة التخاطب لا من لغة الإنشاء . علامة أسلوبية دقيقة توسوس إلينا بـ « واقعية » القول المنقول ، لعلنا نصدق بأن إبراهيم قد أخذها كما خرجت من فم الشيخ ودونها عنه الجاحظ بلا تهذيب . هذا شكل السؤال ؛ أما مادته فمعان . أولها تبدل هوية المتكلم : « تريد ماذا ؟» ، «هلم عافاك الله ! » يا . . عافاك الله ؟ قالها « الآخر » ، القاضى المتخلق بآداب الجماعة ولم يقلها هو ، « البخيل» ، المنشق عنها . وتحضرنى دروس «السوربون» عن مسرحية « راسين » : « أندروماك » ، ووقوف الأستاذ طويلا ، بعد كثير من النقاد ، على قولة مشهورة لـ « هرميون » : أو عزت إلى «أورست» وكان يحبها بقتل « بيروس » وكانت تحبه ولكنه كان يحب « أندروماك » ولا يحبها . . . كما قال شاعرنا الجاهلى الأعشى فى لاميته : « ودع هريرة » . ولما قضى أورست أرب « هرميون » جاءها يبشرها فصاحت فيه كالمجنونة : «من قال لك ذلك ؟» ويطنب الأستاذ فى شرح معانى القولة ، مستدلا بها على ازدواج شخصية القائلة ؛ فالتى حرضت على القتل غير التى تحتج عليه ساخطة . وهل من فرق بين صرخة « هرميون » وزعقة شيخنا إلا أن الأولى فى مقام المأساة والثانية فى مقام الملهاة ؟ وقد تحدث نقاد فرنسا كثيرا - ولهم الحق - عن عبقرية « راسين » فى تصوير أهواء النفوس ؛ ومن حقنا أن نتحدث قليلاً عن عبقرية الجاحظ فى ذلك ؛ فلنا من تراثنا الأدبى كنز من النصوص لم نعرف فقط كيف نجدد لها القراءة ! ولكن نقدهم نام ونقدنا لا يزال مثلنا فى طريق النمو . وكما لم يفهم « أورست » المسكين أن التى تصرخ فيه ليست هى التى كانت تسلح يده للقتل ، كذلك لم يفهم « الضيف » المغرور أن الذى يصده عن الطعام ليس هو الذى

« البخيل » بالأسئلة تبدأ قصيرة ثم يطول نفسها تدريجياً ، صعوداً فى سلم الاستنكار ، وتستهلك من أدوات الاستفهام أكثرها : لماذا . . . وكيف . . . ومن . . . ؟ تعبيراً عن دهشته العميقة من منطق الرجل ، وعن إمعانه فى محاجته بمنطقه الخاص ، منطق المال : « ما جمعته بعقولكم فأفرقه بعقولكم » - كما قال أخ له فى المذهب . ويكشف اللاتناسب فى الكلام عن اختلاف عميق بين عقليتين إحداهما تبيح المال بعنوان الضيافة والأخرى تحرمه باسم الصلاح . تضاد كلى بين نظامين فى الفهم ، وسلمين من القيم ، محوره المال من أين يكتسب ، وفى أى الوجوه يصرف . ولا سبيل إلى التوفيق ، وإنما هو الصراع يجرى صارماً بين الفكرة والفكرة ، واللفظة واللفظة . وغاية هذا الصراع حكم المجتمع وسياسة اقتصاده . و «البخلاء» أهل عقل ، إلى شدة عارضة ، وخبرة كبيرة فى الجدل والمناظرة ؛ وليس « الضيف » البليد بندّ . يغلط مرة أخرى فى الذى يناقشه فيجيب القاضى ولا يرد على « البخيل » ، ويجيب بحجة تبدو له - لبداهتها - قاطعة : « أو ليس قد دعوتنى ؟ » . أبمثل هذه الحجة الواهية يريد أن يقنع هذا الذى مبدؤه الأول رفض المؤاكلة وله على ذلك ألف بينة فقهية ، وأقلها ما استظهر به صاحب له آخر فى المذهب سئل « لم تأكل وحدك ؟» ، فقال : «ليس علىّ فى هذا الموضع مسألة ، وإنما المسألة على من أكل مع الجماعة ؛ لأن ذلك هو التكلف . وأكلى وحدى هو الأصل ، وأكلى مع غيرى زيادة فى الأصل » . هكذا يكون الاستدلال وإلا فلا ! ليس بكفء هذا الطفيلى النهم . أذهل بغباوته «البخيل » حتى انفجر : «ويلك !» ، وصفعه بما يستحق من النعوت : « لو ظننت أنك هكذا أحمق . . . » - يسب خصمه رداً على سبة صاحب الجاحظ المجهول له : « ما هذا الغباء الشديد ؟ » . فأيهما الذكى وأيهما الغبى ؟ وأيهما المحق وأيهما المبطل ؟ لا بد من حكم يحكم بينهما . وريثما يحضر القاضى يكمل « البخيل » جملته فيقول : « مارددت عليك السلام » ، ولا يقول « مادعوتك » . مرة أخرى ليس هو الذى دعا ، وإلا كان بدوره أحمق ؛ وهو لا محالة أحمق ، إذ « ظن » بالرجل من المنطق غير ما سمع ، فيكون غباء بغباء . ولكن لا يجوز أن نسبق حكم القاضى ، وبعد حين تنعقد الجلسة .

الجملة الرابعة :«إفتاء القاضى»

ويعود القاضى بعد غيبته فيجلس للإفتاء ، يشخص الأحوال بأدق تفاصيلها على ما تستوجبه لغة القانون : « إذا كنت أنا الجالس وأنت المار . . . » ، « فإن كنت لا آكل شيئا . . . » ، « إن كنت آكل . . . » . ويبين لكل حالة حكمها ، فيقضى فى الحالة الأولى بصحة المعاملة ، حيث إن المدفوع على قدر المقبوض : « كلام بكلام » . وفى الحالة الثانية يقضى ببطلان المعاملة ، للتفاوت المجحف بين الأخذ والعطاء : « كلام بفعال ، وقول بأكل » . من غير المعقول أن يأخذ غريم الشيخ منه شيئين : دعوة كيّسة وأكلة شهية بلا شىء ؛ فهذا من الغبن «وليس من الإنصاف» ويزيد « البخيل » - مزكياً - « و . . . يخرج علينا فضلا كبيراً » ، فيسقط القاضى للغريم ما ادعى من حق فى طعام الشيخ ، ويطالبه بما للشيخ عليه من دين معنوى ، شكرا له على تفضله بالدعوة ، فيكون « هنيئاً » بـ « هلم ! » ، وأدب بأدب .

« سليمانى » هذا الحكم . وأين منه أحكام « أزدك » قاضى « بريشت » فى « دائرة الطباشير القوقازية » ؟ ودامغ الحجة ألمعى التخريج ، إلا أن فى أصل منطقه عيباً . فقد استند القاضى فى فصل هذا النزاع الأدبى إلى فقه المعاملات التجارية ، فحول القضية الأخلاقية إلى صفقة مالية ، وقدر علاقات الكيف بمقياس الكم . فما الذى أصابه ، وقد عهدناه ، « حفياً جداً » ، فجعله يغلط فى طبيعة القضية ؟ وكيف جاز له ، وهو « المصحح » المنزه عن « الهوى » أن ينساق مع خراسانيته فـ « يتكى على الحائفى »(٦) ، فيخرج من مذهب إلى مذهب ، التماساً للحيل الفقهية ، ويحكم وهو فى بغداد بـ «آيين » الفرس لا بآداب العرب . وما بال هذا « البعيد عن الفساد ومن الرشا » يغريه فى هذا الموقف المال فيقضى له ضد المعروف ؟ أين عدالته ؟ ذهب منه ضميره ولم تبق إلا معرفته بحيل الفقه ، ومهارته المهنية فى الاستنباط والاستدلال . لم يعد قاضياً ، بل صار مستشاراً قانونياً فى خدمة رجل المال ، بل محامياً يدافع له عن مصالحه ، بل غاب مرة أخرى فذاب فى « البخيل » واتحد به عضوياً - وتلتئم شخصية البطل من جديد بعد ازدواجها ، إلا أنه التئام على القطيعة مع آداب المجموعة ، وهى منتهى فرقته عنها .

الجملة الخامسة : « دهشة الرجل» .

ويفاجأ الرجل بمنطق « البخيل » بقدر ما فوجىء « البخيل » بمنطقه ، دهشة بدهشة ؛ إذ ورد عليه شىء « لم يكن فى حسابه » . والكلام على المجاز ؛ وإلا فالرجل ، على الحقيقة ، لا يعرف الحساب كما لا يعرف آداب العرب ولا «آيين » الفرس . وكيف كان هذا الجهول يتوقع أن يفوز فى المجادلة على ذلك الذى دماغه « كمبيوتر » ، يحسب ويحسب ويحسب ، ويعيد الحساب . ذلك الذى ، مع أصحابه ، يكيل بالقطرة ويزن بالحبة ، فيقتصد فى زيت المسرجة ، وفى دسم المقلاة ، وفى دم الأضحية يدبغ به القدور ، وفى النعل إذا لبسه ، فيمشى تارة على المقدمة وتارة على العقب ، وفى القميص لا يزال يرقعه ويرتق الفتق وفتق الفتق ، حتى صار القميص الرقاع . وإن سمحت له نفسه أن يفرط ففى « صرف ما بين العرضين » ، البرد والحر . وإذا بادل أمه كوزا من ماء مزملته بكوز من ماء جبها . . . و . . . و . . . ضع الدرهم على الدرهم يكون مالا ، و « فليس مع فليس يوليو كذيس » كما قال « إمامهم » سهل بن هارون ، وكان « بنكاجيا » قبل الأوان ، بالعقلية لا بالمؤسسة ، وكما تردد اليوم إعلانات بنوكنا . وهى أبجدية تراكم المال بل تراكم رأس المال . وعلى غريم الشيخ أن يتعلم من الآن علم الحساب ، وأن يضيف إليه الرياضيات الحديثة ! حتى يكون من أبناء العصر ؛

عصره طبعا . ودونه فى ذلك مقالة ابن عبيد لأبى حيان التوحيدى[7] : « إن كتابة الحساب أنفع وأفضل وأعلق بالملك ، والسلطان إليه أحوج ، وهو بها أغنى من كتابة البلاغة والإنشاء والتحرير » ، فإذا الكتابة الأولى جد والأخرى هزل . . . وبعد فتلك صناعة معروفة المبدأ ، موصولة الغاية ، حاضرة الجدوى ، سريعة المنفعة ؛ والبلاغة زخرفة وحيلة ، وهى شبيهة بالسراب ، كما أن الأخرى شبيهة بالماء . . وبعد فمصالح أحوال العامة والخاصة معلقة بالحساب ، على هذه الجديلة والوتيرة يجرى الصغار والكبار ، والعلية والسفلة ؛ ومازال أهل الحزم والتجارب يحثون أولادهم ومن لهم به عناية على تعلم الحساب ويقولون لهم : هو سلة الخبز . . . الخ . . . وعلى هذا الرجل وهو يتعلم الحساب أن يتعظ لا محالة بحكمة « رابلى » : « وفى العلم بلا ضمير خراب الروح ، وفى المال بلا أدب (بالمعنيين) خراب الإنسان» . ودونه فى ذلك ردّ أبى حيان على مقالة ابن عبيد[8] : « وأما قولك إحدى الصناعتين هزل والأخرى جد فبئسما ما سولت نفسك على البلاغة ، وهى الجد ، وهى الجامعة لثمرات العقل ، لأنها تحق الحق وتبطل الباطل ، على ما يجب أن يكون الأمر عليه . ثم تحقيق الباطل وإبطال الحق لأغراض تختلف ، وأغراض تأتلف ، وأمور لا تخلو أحوال هذه الدنيا منها من خير وشر ، وإباء وإذعان ، وطاعة وعصيان ، وعدل وعدول ، وكفر وإيمان . والحاجة تدعو إلى صانع البلاغة ، وواضع الحكمة ، وصاحب البيان والخطابة ؛ وهذا حد العقل ، والآخر حد العمل » . ولم يعرف أبو حيان المسكين الحساب فعاش ومات فقيراً ، وخلف لنا من عقله ولسانه ثروة لا تفنى من الأدب والبلاغة . هكذا فى القراءة تتحاور النصوص بتداعى معانيها ، فيسيح بنا الاستطراد ، « جاحظيا » ، فى لا نهاية النص الأكبر .

المقطع الرابع :

فيه نكتة النهاية حارة على ما يجب أن تكون عليه الملحة فى النادرة . وهو جملتان تتجاوبان ، فتستدرك الثانية على ما أثبتته الأولى : « الاستئناف » و« التعقيب » .

الجملة الأولى : « الاستئناف »

أخذ الرجل بعد دهشته يشهر بـ « البخيل » فى « تلك الناحية » حتى « شهر بذلك » ، فجعل الحدث الخاص قضية عامة ، رفعها على سبيل الاستئناف إلى «محكمة» الجماعة ، وهى الـ « نحن » المعنى بـ « أعفينا » ، فاستندت إلى قانون أخلاقها ، وعلى لسان قاضيها ، صوت الرأى العام ، وهو المدلول عليه بـ « هو » ، المجهول فى « قيل » ، نقضت الحكم الأول وقضت على « البخيل » « بالنفى » : « قد أعفيناك من السلام وتكلف الرد » ، فكيف بالدعوة والإنجاز . من هنا تبدأ آدابها ، وإلى هناك تنتهى . أما وقد تحلل « البخيل » من خواتمها (الطعام) فقد حق لها أن تحلله من فواتحها (السلام) ؛ لأن آدابها شىء متماسك يقبل كله أو يرفض كله . فاقتصت « البخيل » عنها ، قطيعة بقطيعة ، ولكنها فصلته بأكثر مما انفصل ، فعمقت فرقته .

الجملة الثانية : « التعقيب »

لم ترق « البخيل » صيغة حكم المجموعة عليه فكأنها تعفيه من السلام ولا تعفيه من الطعام ، فتقطعه عنها من جهة الصلة « المجانية » ، وتقدم إليها من جهة الصلة الباهظة ، فيطالب « قاضيه » بالتعقيب فإذا هو يعكس صيغة الحكم السابق فيبقى على واجب السلام ؛ إن هو إلا كلمة تقال للمجاملة ، وتحافظ له على علاقاته العامة بالناس ، ويحذف كلفة الطعام صيانة لماله الخاص من « النفقة الموجعة » . توسط فى الحكم ، فوفق بين حق المجموعة وحق « البخيل » ، و « أنصف فنصفه شطرين : شطرا لها عليه وشطرا له عليها ، فيكون أين بـ « آداب » . وهكذا يظل شيخناً البطل فى منزلة بين المنزلتين : داخل الأمة وخارجها ، ومتصلا ومنفصلا ، جدلية بين الجماعة والفرقة .

وينزل الستار . نعم أما كنا نشاهد فى هذين المقطعين فصلا تمثيليا من أمتع الفصول ؟ وإنه ليشهد للجاحظ بقدرة عجيبة على تدبير الحوار حتى ينطق النفوس بجواهر معانيها ، ويشخص القضية بشتى أبعادها . مفروغ من أن العرب قديماً لم يعرفوا المسرح فى حدوده المقننة ؛ على أننا نجد فى كتاب الجاحظ من المواقف الكلامية وأنواع المجادلات ، بل من « الطرادات » أو الإطرادات - ولم لا ؟ كرسالة الكندى ، أو وصية خالويه ، ما ينتمى إلى صميم النوع . وقد نبه طه الحاجرى إلى ذلك بما يكفى من الكلام فى تقديمه لكتاب البخلاء . وقد قارنا سابقاً بين الجاحظ و« راسين » ، وحان أن نقارن بينه وبين « موليير » ؛ فما أكثر ما سمعنا أن « موليير » يمتاز بجمع هنات البخل فى شخص نموذجى واحد . صحيح أن الجاحظ أبقى البخل مفرقاً بين عشرات الأشخاص وفى عشرات القطع ، ولم يخلق مثل « أرباجون » . ولكن إن ربح الأدب مع بخيل « موليير» جمال التنسيق بالصورة المؤلفة ، والشكل النظامى ، فإنه يغنم مع بخلاء الجاحظ لذة « الفوضى » بالتنويع الخارق فى الصور والفنون من شيخناً هذا إلى أبى المؤمل فالناعطية والثورى . . ومن الخبر إلى النادرة وإلى الرسالة والوصية . فهى ملحمة البخلاء ببطلها الجماعى ، يحكيها الجاحظ بكل الأشكال قفزا فوق الحدود الفاصلة بين الأنواع ؛ وقد صار من أسس « الرواية الحديثة» المزج بين الفنون فى وحدة الكتابة الأدبية . وهل ضحكة موليير المبكية : « ذلك المرح الفحل الشجى العميق » كما يقول « موسىّ » أبعد غوراً من ضحكة الجاحظ المتهكمة ، وهو القائل فى مقدمة الكتاب : « ومتى أريد بالمرح النفع ، وبالضحك الشىء الذى له جعل الضحك ، صار المزح جداً والضحك وقاراً » فلنا من الجاحظ سنة عريقة رفيعة فى النقد الساخر ، كدنا فى أدبنا الرسمى اليوم ، وبدعوى أزمتنا ، نقتلها تحت قناطر مقنطرة من الجد القاحل ، لولا « متشائل » « إميل حبيبى » ، تنفجر فيه الضحكة من عمق المأساة نفياً للمأساة ، وسخرية بأنفسنا حتى نتجاوز أنفسنا .

الهوامش

(١) هكذا يصفه الجاحظ ، نقلا عن طه الحاجرى : كتاب البخلاء ، تعليقات وشروح ص ٢٨٩ وص ٢٩٠.
(٢) بالمفهوم القصصى الحديث .
(٣) بالمعنى الحديث .
(٤) وهو الإسم الذى يطلق فى تونس على رب المؤسسة الصناعية .
(٥) كناية عن المال فى تونس .
(٦) عبارة فقهية أصبحت مثلا سائرا فى تونس ، وتعنى عدول القاضى فى الحكم عن شدة المذهب المالكى إلى مرونة المذهب الحنفى .
(٧) أبو حيان التوحيدى : « الإمتاع والمؤانسة » - لجنة التأليف والترجمة والنشر ، الطبعة الثانية - القاهرة سنة ١٩٥٨ ، ص ٩٦ ، ص ٩٧ .
(٨) المصدر السابق ص : ١٠١ .

نجيب محفوظ مبدعاً.. الأصالة وإعجاز الإيجاز في رواية "قلب الليل"

مصري عبد الحميد حنورة

مقدمة :

ليست بنا حاجة إلى التدليل على حقيقة أن نجيب محفوظ كاتب مبدع ؛ فلقد حصل الرجل على اعتراف القراء والنقاد والكتاب أيضاً ، سواء في مصر أو في العالم العربي أو في العالم الغربي والشرقي . ومن ثم فإن البحث عن دلائل أو شواهد تؤكد إبداعية هذا الكاتب لم تعد هناك حاجة إليه . ومن المفيد الآن محاولة استكشاف خصائص هذا العالم الإبداعي الذي خلقه لنا الكاتب ، واستقصاء خصائص مبدعنا نفسه ، عسى أن يكون ذلك مفيدا لمن يريد أن يكون مبدعا ، أو تتبع رحلة هذا المبدع وهو يقطع فيافي المجهول بحثا عن معنى ، أو استجلاء لدلالة ، أو تركيبا لجزئيات مبعثرة ، أو اندفاعا وراء لؤلؤة خبيئة لا يصل إليها إلا من يقدم بين يديها أغلى ما يمكن أن يقدم ثمنا للؤلؤة عزيزة المنال .

ونقول إن عالم نجيب محفوظ متسع الجوانب فسيح الأرجاء ، كما أن شخصيته (وما يتعلق منها على وجه الخصوص بسلوكه الإبداعي) على درجة من الخصوبة والثراء بما يغري ببذل الجهد للاقتراب من أوجهها ذات التأثير المباشر على مسار العملية الإبداعية لديه . وهذا الأمر هو الذي يجعل للحديث الذي يقترب من نجيب محفوظ مبدعا مشروعيته ووجاهته . ولكن ربما كان من الملائم ــ قبل الاقتراب من نجيب محفوظ مبدعا ــ أن نحدد ماذا نقصد بالإبداع على وجه التحديد في هذه الدراسة .

الإبداع ليس مجرد كلمة نطلقها على شخص أو على فعل أو على منتج لنصف بها هذا الشخص أو هذا المنتج ؛ إذ الإبداع أعقد من ذلك ، وأكثر تركيبا ، وأشد عمقا . وهو ــ كما أشرنا إلى ذلك في أكثر من دراسة سابقة ــ له أبعاد متعددة ، وخصائص متنوعة ، كما أنه يمكن أن يكون رحلة يقطعها المبدع ، سواء على مدى عمره كله ، أو وهو بإزاء الإعداد والإنجاز لعمل من الأعمال الفنية أو العلمية أو غير ذلك من أعمال (حنورة ، ١٩٧٩ ، ١٩٨٠ ، سويف ١٩٧٠) .

وسوف نلاحظ أن الأبعاد التي تدخل في التأثير على فعل الإبداع ، والتي سبق أن قمنا باستعراض خصائصها في أكثر من دراسة سابقة ، هي أبعاد معرفية ووجدانية وتشكيلية جمالية واجتماعية ثقافية (فضلا عن الخصائص الفسيولوجية للإنسان المبدع) . ولكن ما العلاقة بين هذه الأبعاد ؟ وكيف تتفاعل فيما بينها لتنتج في النهاية هذا العمل الإبداعي أو ذاك ؟ هذا ما يفسره لنا مفهوم الأساس النفسي الفعال .

• •

الأساس النفسى الفعال لدى المبدع هو محور العملية الإبداعية :

فى اعتقادنا أن محور العملية الإبداعية هو المبدع نفسه ، وما يتفاعل داخله من خصائص ومقومات وإمكانات . صحيح أن هذا المبدع ولد فى بيئة معينة ، وورث عن ذويه خصائص بعينها ، وتشرب من المجتمع قيما ومبادىء وعادات خاصة بهذا المجتمع الذى نشأ فيه ، كما أن التدريبات التى يتلقاها هى كذلك ذات ملامح اجتماعية . . . الخ ، إلا أن كل ذلك ينصهر فى النهاية فى بوتقة هذا المبدع ، ويخضع - إلى حد كبير - لإرادته وممارساته ، ومن ثم فإن المبدع يصير مسئولا مسئولية مباشرة عن كل ما يصدر عنه من نتاج ، خصوصا إذا ما كان لنتاجه وجه إبداعى .

وليس ثمة مبالغة منا فى هذا القول ، خصوصا إذا ما أخذنا فى الحسبان أن هناك من يربط ربطا مباشرا بين الإبداع والحرية من ناحية ، وبين فعل الإبداع والوعى الكامل لدى المبدع من ناحية أخرى ، وبإيجاز أقول : إن هناك إجماعاً على وجود علاقة وثيقة بين وعى المبدع المتحرر وسلوكه الإبداعى (Barron, 1968. عيسى ١٩٧٩).

وإذا نظرنا إلى السلوك الإبداعى المتكامل ، ذى الوحدة المتفاعلة غير المتجزئة - إذا نظرنا إليه نظرة ميكروسكوبية فإننا سوف نميز فيه على كل بعد من الأبعاد الأربعة الأساسية عدة وحدات صغرى تشكل فى مجموعها طبيعة هذا البعد أو ذاك .

والمحاولة الأساسية فى السلوك الإبداعى ، بل فى جميع أنواع السلوك ، هى أبعاد توجد بوصفها إمكانات للفرد منذ بداية عمره ، وتظل تتطور معه من طور إلى طور ، ومن مرحلة إلى مرحلة ، إلى أن يتقن نوعا ما من أنواع الأداء الإبداعى . ومن نقطة هذا الإتقان يبدأ التركيز على امتلاك مساحة من مملكة الإبداع ، يسيطر عليها ، ويسوس فيها رعيته ، ويخاطب منها أولئك الذين يحاول استمالتهم ليكونوا ضيوفا أو رعايا أو حلفاء لهذه المملكة ، وحين يحكم المبدع سيطرته على مملكته ، فإنه يكون قد مر برحلة من الكفاح والمعاناة والسقوط والارتفاع ، ولكنه دائما ملك مهدد ؛ لأن الرعايا دائما بحاجة إلى ملك جسور يرتاد بهم آفاقا جديدة ، ويأتيهم بالجديد والمثير ، وإلا هجروه إلى ملك آخر ، فيكون هذا الهجر سببا فى السقوط الدرامى للمبدع الذى لا يوفق فى المحافظة على ولاء رعاياه .

نجيب محفوظ ومملكة الإبداع :

نجيب محفوظ كاتب جسور ، دائما يرتاد بنا مهجور الآفاق . وأبرز مثال على ذلك ما قادنا إليه فى روايته الأخيرة « رحلات ابن فطوطة » . وعلى الرغم من أن الآفاق التى يقودنا إليها نجيب محفوظ آفاق مهجورة ، أو قل إنها آفاق جديدة ، فإننا ـــ لدهشتنا ـــ نفاجأ حين نقتاد إليها ، أنها ليست آفاقا غريبة ، وأنها ليست إلا بيوتا عشنا فيها زمنا ، بل يخيل إلينا أننا لم نبرحها قط ، ونتعجب كيف أمكن لهذا الكاتب أن يعلم عنا ما لا نعلم ، وكيف زار ربوعنا القديمة نفسها التى نسينا أننا عشنا فيها يوما .

وهذا هو دافعنا إلى محاولة الاقتراب من هذه المملكة ، فى محاولة للكشف عن إحدى خصائص السلوك الإبداعى عند نجيب محفوظ ، ألا وهى خاصية الأصالة ؛ تلك الخاصية التى تمثل موقعا بارزا على امتداد البعد المعرفى من وحدة الأساس النفسى الفعال الذى سبقت الإشارة إليه . فلنقترب معا قليلا من هذه الخاصية ، بقدر ما تكشف عن نفسها فى رواية « قلب الليل » .

الأصالة وإعجاز الإيجاز فى قلب الليل :

لنتفق مبدئيا على أن نجيب محفوظ مفكر قبل أن يكون فنانا ؛ وأنه لا يكتب أساسا بحثا عن قيم جمالية ، أو استعراضا لأساليب بلاغية ، وإن كان هذا يتم دون عمد منه . كذلك فهو لا يهتم فى المقام الأول بأن يقدم تطويرا لتكنيك فنى ، حيث إن كل ذلك خارج عن دائرة اهتمام هذا المبدع ؛ فشاغله الأساسى هو قضايا مجتمعه وهموم الإنسان ؛ أى أنه ـــ وفقا لمنظورنا ـــ يغلب عليه الجانب المعرفى ؛ ومن ثم فإن العائد الإبداعى غالبا ما يحمل مضمونا فلسفيا . وهو يحاول - من خلال أعماله الإبداعية ـــ أن يطرح علينا قضية ويدعونا إلى أن نعيش معه رحلة البحث عن إجابة عن سؤال هذه القضية ؛ أى أن الكاتب يعمل من خلال وسيط معرفى أقرب إلى تجريدات الرياضة وقضايا المنطق ، لا تزيد فيه ولا نقصان . وتكمن براعة الكاتب فى أنه يصب هذا كله فى إطار فنى أخاذ ، يحطم أسلحة مقاومتنا ، ويعبر فوق بعض القصور العقلى لدى بعضنا بحيث يغيرنا ، فنجد أنفسنا وقد عانقنا العمل على الرغم مما فيه من تفلسف وتعاطيناه على الرغم مما لطعمه من مذاق غريب . وهنا تكمن براعة خاصية إعجاز الإيجاز التى هى جوهر خاصية الأصالة عند نجيب محفوظ .

الأصالة وإعجاز الإيجاز :

العمل الفنى حين يبدأ لا يبدأ واضحا بكل أبعاده وتفصيلاته فى ذهن المبدع ؛ فليس كل ما يخرج من قلمه يكون جاهزا فى ذهنه منذ البداية ، ولو أمكن العثور على وسيلة نرصد بها مقدمات تفكير هذا المبدع كما توجد داخل عقله لوجدنا أن الصورة التى نحصل عليها ليست متطابقة تماما مع ما أفرزه الكاتب وتحقق على الورق بعد ذلك فى عمل فنى ؛ فمن بين فيض لا أول له ولا آخر من التهويمات والأخيلة والصور والأفكار . . . الخ نجد أن ما تحقق فى الواقع على الورق أقل من القليل .

وحين يتمكن المبدع من اختصار المقدمات المطولة ، والتفصيلات الكثيرة التى يقدم بها بين يدى عمله لكى يتمكن من خلالها من الاقتراب من موضوعه ، أو لاستحضار الخيط الأساسى ـــ حين يوفق إلى اختصار كل هذا الحشد الهائل من

الأفكار الجزئية والتفصيلات الثرثارة ، فإننا سوف نجد أنفسنا أمام كاتب مقتدر ، لديه الجرأة على تخليص عمله مما لا يخدمه ، غير آسف على اللحظات التى ضيعها فى البحث والتجريب وإثبات الأفكار وطرح القضايا . وجزء كبير مما يحذفه الكاتب ـ سواء حذفه من فكره قبل أن يسجله ، أو حذفه من الورق بعد أن سجله ـ جزء كبير من هذا المحذوف ، كان من الممكن أن يقود ـ خطأ ـ إلى طريق آخر غير ما تحقق وأنجز . وهذا الجزء المحذوف إنما يتم حذفه أو استبعاده بصعوبة وأسف ؛ والكاتب المبدع هو الذى لا يأسف طويلا على ما استبعد ، ولا يندم بعمق على ما حذف ؛ لأن ما يتبقى بعد ذلك سوف يكون كالذهب الخالص من الشوائب ، النقى من التزيد والحشو غير المفيد .

(Amabile, 1982, Bourne et al, 1979, Schaffer, 1975, Sternberg, 1982; Guilford, 197.)

ونجيب محفوظ فى أعماله المتعددة كاتب لا يحب التزيد . وهو حين يصوغ أفكاره ، فإن هذه الأفكار تظل موازية تماما للقوالب اللغوية التى وضعت فيها . ومن هنا يأتى ما نطلق عليه فى هذه الدراسة مصطلح إعجاز الإيجاز .

والإيجاز الذى نتحدث عنه فى هذا السياق ليس مجرد اختزال أو تلخيص أو قفز فوق التفصيلات الأساسية التى تشعرنا برائحة المعانى ومذاقها وملمسها ؛ كلا ، فإن نجيب محفوظ من أكثر المبدعين حفاظا على هذا البعد الجوهرى فى الإبداع الفنى اللغوى . إنه ـ كما يقرر روزنيلات وجوزيف كونراد (حنورة ١٩٨١) ـ واحد من أولئك الذين يجعلونك تحس بما تقرأ فترى شخوصا لهم رائحة وملمس .

إن الكلمات ـ عنده ـ تلامس حواف الأشياء ملامسة لا تقف عند مالا يفيد ، ولا تغرى بالانسياق وراء أحلام اليقظة ، ولا تصرف القارىء عن جوهر الموضوع المطروح ؛ وإذا قدم شيئا من ذلك (أعنى التفصيلات والحواشى والجزئيات) فهو إنما يفعل ذلك عامدا إلى تعميق الإحساس وليس إلى تشتيت التركيز الذهنى ؛ وهى لعمرى مهمة من أصعب المهام .

الجمع بين تعميق الإحساس والتركيز الذهنى حول المعنى المطروح ـ ذلك هو المفتاح الجوهرى فى تقديرنا للكفاءة الإبداعية عند نجيب محفوظ ؛ وهو المفتاح الذى أطلقنا عليه اسم إعجاز الإيجاز أو ـ بالمصطلح السيكولوجى ـ مفتاح الأصالة ، التى تعنى الجدة والطرافة وعدم التكرار والملاءمة لمقتضى السياق .
(Guilford, 1971; Stein, 1975.)

وبهذا المعنى فإن مفهوم الأصالة يصبح مرادفا فى السياق الحالى ـ إجرائيا ـ لمفهوم إعجاز الإيجاز . وسوف يكون استخدامى لهذين المفهومين تبادليا .

نموذج تطبيقى : رواية « قلب الليل » :

أصدر نجيب محفوظ هذه الرواية سنة ١٩٧٥ ؛ وهى تقع فى حوالى ٢٧ ألف كلمة ، ومن ثم فمن الممكن أن نسميها قصة طويلة قصيرة ، أو رواية قصيرة . وعلى الرغم من قصرها فإنها تحلق بنا فى آفاق شاسعة ، وتغوص بنا إلى أعماق سحيقة .

وخلاصة القصة أنها ترسم بنوع من التكثيف والإحاطة شخصية شخص متمرد طيب ؛ واحد من الملايين الذين يعيشون مأساة الاغتراب فى هذا العصر ، يحمل بين جنبيه قلبا لا يكف عن النبض ، وعقلا لا يتوقف عن التفكير . إنه شخصية لا تقنع بما هو قائم ، وتتطلع دائما إلى عبور اللحظة الراهنة . الماضى لا يهمه ، وإن كان ما يحدث له هو معطيات هذا الماضى ، غير أنه يترك هذا الماضى وراء ظهره وينظر إلى أمام ؛ وله منطقه الخاص فى التعامل مع وقائع الحياة ، ذلك المنطق المرن الذى يلائم ما يرغب إسكانه فيه من تهاويم .

وعلى الرغم مما أصاب « جعفر الراوى » ، بطل القصة ، من كوارث ، وما تعرض له من أهوال ، فإنه كان دائما قافزا فوق الأسوار ، متحركا خارج الحدود ، صلبا لا يلين أمام خوف ، غير هياب أمام المخاطر ، لا يوافق حبا فى الراحة ، أو طمعاً فى الاستقرار .

تحكى القصة عن شخص وجد نفسه بلا أب ولا أم ؛ فالأب تزوج برغم أنف أبيه من امرأة بلا حيثية ، ولا أسرة لها ، فطرده أبوه (جد جعفر الراوى) ، وبعد مدة مات الأب (والد جعفر) ثم ماتت أيضا أمه ، وبقى جعفر بلا أم وبلا أب . ولكن جده يضمه إليه ، ويحاول أن يصوغه على هواه . ويحاول الولد ، الذى كان قد تشبع بجو العلم والأسطورة والتهويم ، قبل أن يلحق بجده ـ يحاول أن يتكيف مع جده ومع رغباته ، ولكنه حين يصل إلى مرحلة البلوغ يجد نفسه فى مثل موقف أبيه ؛ يترك جده وثراءه وما يحيط به نفسه من طقوس ، ليتزوج بنتا غجرية بلا حيثية ، تنتمى إلى طائفة الغجر ، فينجب منها طفلا ، ولكنها بعد مدة تمله فتهجره وتتركه . لكن الطفل لا يعانى كثيرا ، حيث إنه كان قد بدأ يعمل صبيا فى جوقة للغناء ، وإن كان بلا موهبة . وفى إحدى الحفلات تعجب به سيدة ثرية فتصطفيه وتتزوجه . عند ذاك يبدأ حياة جديدة : يتعلم ، ويحصل على شهادة الحقوق ، ويفتتح مكتبا للمحاماة . عند ذاك يبدأ ينخرط أو يتورط فى الاهتمامات العامة ، فكرية كانت أو سياسية ، ويصل به الحال إلى أن يؤلف نظرية جديدة فى تعاطى الحياة لا تعجب واحداً من أصدقائه الشباب ، كان هو يكبره بعشر سنوات . وتبلغه أقاويل عن إعجاب زوجته بهذا الصديق ، ويحس هو نفسه بشىء من هذا . وفى إحدى نوبات الجدل يقتل جعفر الراوى صديقه ، ويدخل السجن ليقضى عقوبة السجن المؤبد ، ويخرج ليحكى قصته لموظف الوقف ، الذى ذهب إليه يطلب مساعدته فى

الحصول على نصيبه من أملاك جده التى حرمه منها ، إذ أوقفها على أعمال الخير . ويتضح آخر الأمر أنه لم يبق له من ذلك إلا « الخرابة » التى اتخذ منها سكنا وملاذا .

هذه هى قصة قلب الليل .

وحين ننظر فى سياق القصة وتفصيلاتها يمكن ملاحظة ما يلى :

١ ــ أن الإطار المعرفى للقصة حافل بالأفكار والصور الذهنية التى يسوقها المؤلف على لسان بطله ، دون حاجة منه إلى الاعتذار عن تقديمها ، حيث إنها تجىء مطابقة لمقتضى الحال ، دون تقصير أو إسراف (بعد معرفى) .

٢ ــ العواطف والانفعالات تتخلل العمل ، بداية من معرفتنا لجعفر الراوى فى مكتب الأوقاف ، ومرورا به رفيقا لأمه ، تطوف به كل حى بحثا عن لقمة العيش بعد وفاة أبيه ، وانتهاء بقتله صديقه ، وهو فى حالة توسل واندهاش (بعد وجدانى) .

٣ ــ البعد الجمالى ، وإن كان غير مسرف فى التزين والتأنق إلا أنه الجمال الهادىء الوديع ، كالموسيقى الحالمة . وهو يحاول أن تكون علاقتنا بالعمل علاقة مودة وصداقة ، فنجد أنفسنا وقد أقبلنا على هذا العمل ، تتحقق لنا المتعة الذهنية التى هى إحدى غايات السلوك الاستطيقى .

٤ ــ البعد الاجتماعى فى القصة واضح تمام الوضوح فى النشأة المضطربة للبطل ، وعلاقته بجده ، وبالغجر ، وبمجتمع المطربين ، وبمجتمع الإنتلجنسيا (المثقفين) ، وفى التنبيه إلى أفكار معينة ، بحثا عن حلول لما تعانى منه البشرية من انهيار .

هذه هى الأبعاد التى تشكل مفهوم الأساس النفسى الفعال ، الذى نتبناه دعوة لتفسير السلوك الإبداعى ، سواء فى أثناء قيام المبدع بإنتاج العمل ، أو بعد أن يبدعه ويتركه لنا كى ننظر فيه ، لنرى ما تخلف عن هذا الأساس النفسى الفعال من معطيات .

وسوف نهتم فى السياق الحالى بالاقتراب من نقطة واحدة على محور البعد المعرفى ، هى خاصية الأصالة فى التفكير الإبداعى . والأصالة التى نقصد إليها هنا تشير إلى « الجدة وعدم التكرار والملاءمة لمقتضى السياق » والسلوك الأصيل . والعمل الفنى الأصيل بهذا المعنى هو سلوك غير مكرر ، لا يقلد ولا يجارى ؛ إنه يقف شامخا معلنا عن تفرده وأصالته (نسبة إلى أنه أصل وليس تقليدا) . ومن هنا جاء مصطلح الأصالة . والأصالة أيضا تشير إلى القدرة على اختزال التفصيلات وإبراز الجوهر ، دون إخلال لا بالمضمون ولا بالشكل . ومن هنا فهى مرادفة فى السياق الحالى لمفهوم إعجاز الإيجاز . ومن ثم فإننا سوف نستخدم المفهومين بالتبادل ، إشارة إلى الجدة والطرافة والاختزال والعمق والشمول والنفاذ إلى قلب الأشياء .

إعجاز الإيجاز والأصالة
فى رسم شخصية جعفر الراوى :

سنكتفى فى الدراسة الحالية بالتوقف عند شخصية جعفر الراوى ؛ وهو الشخصية المحورية فى رواية قلب الليل ، التى عرضنا لها بإيجاز فيما سبق .

الملامح العامة لشخصية جعفر الراوى :

يقول جعفر الراوى (٥و٦) :

ــ صدقنى سأكافح ؛ لقد حملت حياة لا يقدم على حملها الجن ؛ فلتكن معركة ؛ لن أكف عن القتال ، حتى أنال حقى الكامل من تركة جدى اللعين .
ــ ليرحمه الله جزاء ما قدم للخير .
ــ لا خير فيمن ينسى حفيده الوحيد .
ــ ولماذا نسيك ؟

ومن هنا يبدأ جعفر الراوى يقص قصته .

نجيب محفوظ يقدم لنا جعفر الراوى فى هذا الحيز الضيق بإيجاز معجز ، مستخدما لغة شاعرية تعتمد على الاستعارة والتشبيه ، ولكنها غير مسرفة فى التأنق الأسلوبى .

وهذا النوع من التعبير الفنى تم الكشف عنه بوصفه وجها من وجوه الأصالة فى سياق السلوك الإبداعى . بل إن هناك من الباحثين من يعده ـ أصالة الاستعارة وإعجاز الإيجاز ـ هو جوهر السلوك الإبداعى .
(Schaffer, 1975, Sternberg, 1982)

وجعفر الراوى الذى يقدم نفسه لنا فى هذا الحيز الضيق ، وبهذا الإيجاز المعجز ، يمكن أن نلمح فيه ما يلى :

(١) الإصرار والتحدى فى الوقت الراهن .
(٢) تاريخ حافل بالمقاومة والتحمل والعناد .
(٣) استعداد للشجار مستقبلا .
(٤) عدم المجاراة أو الخضوع لمعايير المجتمع فى احترام الأسلاف أو توقير الموتى .

ويقول (ص ٩) :

« لى أبناء قضاة وأبناء مجرمون . . . رغم ذلك فإنى وحيد . . . اسمع ، رد إلى الوقف ، وأعدك بأن ترانى محاطا بالأبناء والأحفاد ، وإلا فستجدنى دائما وحيدا طريدا . . . إنى أحب البقية والوقف كما أحب لعن الواقفين . . . لى أصدقاء قدماء أعترض أحدهم فيمد يده بالسلام ويدس فى يدى ما يجود به . إننى أتمرغ فى التراب ولكننى هابط فى الأصل من السماء . . . هى الحياة الإنسانية الأصيلة ؛ جربها بشجاعة إن استطعت ، اقتحم الأبواب بجرأة ، لا تتمسكن

فكل ما تحتاجه هو حق لك ؛ هذه الدنيا ملك للإنسان ، لكل إنسان . عليك أن تتخلى عن عاداتك السخيفة ؛ هذا كل ما هنالك . »

ويمكن ملاحظة الأبعاد نفسها ، التى أشرنا إليها من قبل ، فى شخصية جعفر الراوى : التحدى والإصرار والتفرد وعدم المجاراة ، والرغبة فى التشاجر ، وتبنى فلسفة خاصة ، ووجهة نظر مستقلة (وهو يصل إلى هذه الفلسفة بعد أن يمر بجزئيات متعددة ، تفضى فى النهاية إلى حكم كلى يريد المبدع أن يكرسه (ولو على لسان البطل) : « اقتحم الأبواب بجرأة ! لاتتمسكن ، فكل ما تحتاجه حق لك ! هذه الدنيا ملك للإنسان ، لكل إنسان ، عليك أن تتخلى عن عاداتك السخيفة . . ») .

التنشئة الاجتماعية لجعفر الراوى :

حين نمضى مع المبدع متابعين شخصية جعفر الراوى سنلاحظ أنه بإيجازه المعجز يقدم إلينا شخصيته منذ البداية ، وبأجلى وضوح ؛ فلا نعثر على كلمة زائدة ، ولا نجد تعبيرا يحتاج إلى مزيد من التفصيل أو الإضافة ؛ وهذا هو جوهر الأصالة ، ومحور إعجاز الإيجاز .

وإذا ما كانت الأصالة بالمعنى السيكولوجى هى الجدة والطرافة وعدم التكرار والملاءمة لمقتضى السياق ، فإن شخصية جعفر الراوى شخصية أصيلة لا نجدها مكررة عند المبدع ، إذا تتبعنا أعماله السابقة . كذلك فإن معالم هذه الشخصية وتفصيلاتها ، كما وردت فى سياق العمل ، هى معالم وتفصيلات أصيلة وغير مكررة ، وملائمة للسياق وللاتجاه الأساسى للشخصية . ومع تقدم العمل يزيد نجيب محفوظ الشخصية أصالة وتفردا ، وها هو ذا ، مثلا ، حين يتحدث عن أمه يتناولها من الجانب الثرى الذى أخصب رؤاه وخبراته منذ الصغر . يقول بعد أن يصف موت أبيه وبقاءه وحيدا مع أمه بلا مورد رزق ، طريدين من رحمة جده الثرى ـ يقول :

ـ «أحيانا أحاول أن أتذكر صورة أمى ، فلا أعثر على شيء ذى بال . يدها فقط التى بقيت معى ؛ أحس حتى الساعة مسها وضغطها وشدها وانسيابها ، وهى تمضى بى من مكان إلى مكان خلال طرقات مسقوفة ومكشوفة ، وتيارات من النساء والرجال والحمير والعربات أمام الدكاكين ، وفى الأضرحة والتكايا ، وعند مجالس المجاذيب وقراء الغيب وباعة الحلوى واللعب ؛ تقودنى من جلبابى ، وعلى رأسى طاقية مزركشة تتدلى من مقدمها تعويذة كالحلية . وكانت أحاديثها متنوعة ذات صيغة شعرية ، تخاطب بها الكائنات جميعا كلا بلغته الخاصة به ؛ فهى تخاطب الله فى سمائه ، وتخاطب الأنبياء والملائكة . . . حتى الجن والطير والجماد والموتى ، وأخيرا ذلك الحديث المتقطع بالتنهدات ، الذى تناجى به الحظ الأسود» .

الرحلة شاقة ومضنية ، وعملية التنشئة الاجتماعية المبكرة ترسم إلى مدى بعيد جزءا جوهريا من خصائص شخصية البطل ، كما أنها سوف تكون بمثابة مقدمات تفضى حتما إلى نتائج سوف تساق إليها مع سياق العمل فى الأجزاء التالية .

ونجيب محفوظ يقدم لنا هذا الرسم السيكولوجى السوسيولوجى لمكونات شخصية جعفر الراوى ، لأنه بعد ذلك سيضطر إلى أن يتصعلك كما تصعلكت به أمه من قبل . ولكى يكون قادرا على التصعلك وراغبا فيه ، غير هيّاب منه أو متوجس من مغبته ، فلابد أن يكون قد عاش ولو على هامشه من قبل . . . هكذا بإيجاز ملائم ومفيد ، وبشكل لا يخل أبدا بسياق العمل ولا يخرج عليه . بل نحس ـ ونحن نقرأ ، قبل أن نتقدم معه ، ونشعر بأهميته لما سوف يأتى من أجزاء ـ نحس أننا محتاجون إليه (هنا والآن) ، من أجل تعرف المزيد من خصائص شخصية جعفر الراوى .

لنمض مع نجيب محفوظ فى رواية قلب الليل ، من أجل مزيد من تعرف أهم مفاهيمه الإبداعية ؛ أعنى إعجاز الإيجاز . يقدم لنا الكاتب جعفر الراوى من أكثر من زاوية ، قال بكبرياء : (ص (٢٠))

«لا تتخيل أنك تعرف من الدنيا نصف ما عرفت . .»

«لا توجد خرافات وحقائق ، ولكن توجد أنواع من الحقائق تختلف باختلاف أطوار العمر ، وبنوعية الجهاز الذى ندركها به ؛ فالأساطير حقائق مثل حقائق الطبيعة والرياضة والتاريخ ، ولكل جهازه الروحى» .

إننا فى هذا الموضع أمام جعفر الراوى المتفلسف ، الذى يتعامل مع الأشياء وفقا لنسبيتها . وهذا ما يتأكد فى أكثر من موضع ؛ ففى (ص ٢٢) مثلا يقول :

« . . . إن الجن تختفى من حياة الفرد مع اختفاء عهد الأسطورة ، وسرعان ما ينساها تماما ، بل إنه ينكرها ، رغم أنه يلقاها كل يوم فى صور جديدة من البشر» .

التكيف النفسى والقدرة على النسيان :

يصف لنا نجيب محفوظ أيضا بإيجاز حكيم حقيقة على جانب كبير من الأهمية ، ألا وهى التكيف النفسى ، والتوافق مع المواضعات الجديدة فى حياة الإنسان ، خصوصا صغار السن ؛ يقول :

« كانت الحياة الجديدة حلما بديعا ، نسيت الماضى كله ، نسى القلب الخئون أمى الراحلة التى لم أزر لها قبرا . حلمت بها ذات ليلة ، ولما استيقظت شعرت بثقل قلبى وبكيت ، ولكن القلوب الصغيرة تتعزى بسرعة لا تتأتى إلا لكبار العلماء » .

ويزيد نجيب محفوظ الشخصية إيضاحا من حين إلى حين ، ولكن بأصالة فيها إعجاز الإيجاز ـ يقول :

« رتب لى جدى منذ أول يوم مدرسا . . . . كنت قوى الحافظة حسن الفهم . . . مارست الصلاة كما مارست الصيام . لم ينسنى ذلك دينى الأول ، فتراكم الجديد فوق القديم ، ولم يسكت صوت أمى المتردد فى أعماقى . . . قال لى المدرس أثناء المناقشة « الضريح مبنى من المبانى والولى جثمان » ؛ فقلت بإصرار « بل لكل شىء حياة لا تفنى أبدا » .

اللامبالاة :

لم يزل المبدع يقدم لنا هذا النوع من التراكم أو التباين والثراء الذى أدى إلى إثراء الشخصية ، متقدما معها من موقف إلى موقف ، حتى ليمكن للشخصية أن تنقلب فى لحظة من اللحظات إلى نقيض مما هى عليه ، دون أن يكون فى ذلك أى خروج على منطق الشخصية .

– نلحظ ذلك عندما يتقدم جعفر الراوى فى السن ويقترب من مرحلة الرشد فى بيت جده ، دارسا للدين فى الأزهر ، ولكنه يحب البدوية (أو الغجرية) ، وهى امرأة من الشارع ، كما كانت أمه . ويترك جده ، خارجا على كل منطق للاستقرار ، باحثا عن الحلم فى سديم الأسطورة ، ويتزوج الغجرية ، ويعمل صبيا فى «تخت» . وتهجره الغجرية ، ولكنه لا يندم ولا يأسف ، ولا يرجع إلى جدّه ذى الثراء والاستقرار . ويستمر فى العمل مغنيا ، ثم تنتشله امرأة غنية . تتزوجه وتعلمه ، فيستقر ، ويحصل على الحقوق ، وتفتتح له مكتبا للمحاماة ، وسرعان ما يصبح مكتبه وبيته مستقرا لندوة المثقفين .

حتمية النهاية :

ولكن هذا الاستقرار لا يدوم لجعفر الراوى ؛ فهو يستدرج للعمل السياسى ، أو للتفلسف السياسى . ويحدث أن يحتد فى مناقشة فكرية مع زميل له فيقتله . وهكذا ينتقل من هدوء التأمل والاستقرار إلى وهدة الثورة والاضطراب . وهكذا نجد أنفسنا ـ دون أن نقاوم أو نفكر ـ أمام نقطة منطقية قادنا إليها نجيب محفوظ ، بعد أن رسم لنا الشخصية ، ونمت معنا خطوة خطوة حتى أصبحنا نتوقع منها ما تفعله ، وهذا هو دور المبدع الحق . إنه يجعلك تؤلف معه الرواية . وعلى الرغم من أن المبدع يقود خطانا فى درب مجهول لا ندرى شيئا عما يختبىء فيه ، فإنه قد يبذر بذورا جيدة ، تنمو حتى تصبح حديقة نحيا فى رحابها . صحيح أنها حديقة ممتدة ، وصحيح أن نباتات المؤلف نباتات برية ليس للحدائق بها عهد ، إلا أننا ـ على الأقل ـ نستطيع (بما قدمه لنا المؤلف من مقدمات) تعرف منطق النمو ؛ وهو ما يجعلنا نقع فريسة للدهشة عندما نقرأ كل صفحة من الصفحات . لقد قدم إلينا المبدع أفضل ما كان يمكنه تقديمه ، وقد كنا نتوقع منه ذلك ، ولكننا نقر بيننا وبين أنفسنا أننا لم يكن لدينا أدنى علم على الإطلاق بما سيقدمه إلينا . وأنى لنا العلم بما هو مستكن فى ضمير مبدعنا ؟

والحقيقة هى أننا حين نهب أنفسنا للعمل الفنى الذى يقدمه لنا المبدع ، إنما نجيز له أن يفعل بنا ما يشاء ؛ أى أننا وثقنا به ، وعقدنا بيننا وبينه عهدا بأن نقبل ما يقدمه إلينا . ولكن هذا بالطبع لم يتم دون مقابل أو بلا مقدمات . لقد أقنعنا المؤلف بصدقه منذ البداية ، وطلب منا أن نتنازل عن مقاومتنا ، وأن ننخرط فى العمل ؛ أى ألا نكون متفرجين ، وأن علينا ـ بالأحرى ـ أن نكون لاعبين داخل الملعب ، نصنع الحدث ونشارك فى تنميته ، وهذا ما نجح المؤلف فى تحقيقه .

والرأى عندنا أن جوهر العملية الإبداعية عند نجيب محفوظ يكمن فى إعجاز الإيجاز الذى أفلح تماما ، ودون أن يضحى بشىء من طزاجة التفصيلات ، فى أن يحققه فى روايته هذه ، محافظا على دقة السرد ، وثراء التفصيلات ، ووضوح الأفكار ، وتلقائية الشخصية ، وعفوية المشاعر ، وطلاقة الأحاسيس ، وصدق الوصف ، سواء للأفكار ، أو للانفعالات ، وبراعة التفسير ، دون اللجوء إلى نوع من التلفيق أو التبرير اللاحق لما اضطر إلى وضعه من أفكار أو أحداث فى المقدمة . وقد أفلح المبدع فى أن يحقق ذلك بأقل قدر من الألفاظ ، وبأوجز حجم من الأبنية اللغوية ، حتى ليمكنك أن تعثر فى سطر واحد على معانٍ وصور وأحاسيس ، كان من الممكن أن تعرض فى صفحات . ولنأخذ مثلا (ص ١٠٧) كيف أن أحد أصدقاء جعفر الراوى يصفه قائلا :

ـ « إنك شيطان فى تكيفك مع العربدة ، ملاك فى تكيفك مع الاستقامة » .

١ ـ نلاحظ أن هذا القول ورد على لسان صديق له ؛ وهذا يعنى أن سلوك جعفر الراوى يمكن رصده ، وهو مطروح بجلاء أمام القارىء .

٢ ـ نلاحظ ثانيا أن جعفر الراوى له جانبه الذى ما زال يعانق الأسطورة ويلعب مع الجن ، وهو قد تكيف معه وعاشره وأحبه وأخلص له (زوجته الأولى الغجرية مثلا) .

٣ ـ لجعفر الراوى كذلك جانبه النورانى : الاستقامة والاستقرار والحب الهادىء الرصين (الزوجة الثانية) .

٤ ـ أن جعفر الراوى لديه القدرة على التكيف مع الأوضاع المتباينة .

٥ ـ أن قدرته على التكيف قدرة عبقرية ، تصل إلى قدرات الشياطين والملائكة .

ويمكننا أن نستخرج من هذا السطر عددا غير قليل من الدلالات التى توضح لنا قدرة نجيب محفوظ الفذة على الإيجاز دون إخلال بالمعنى ، بل قدرته على الإيجاز القادر على الإيحاء بأكثر من معنى ، كالشمس تدركها صغيرة ولكنها تبث الأشعة المضيئة عبر ملايين الأميال وفى كل اتجاه .

خاتمة :

بعد هذه الجولة القصيرة ، والنموذج الموجز الذى حاولنا به أن نقترب من عالم نجيب محفوظ ، يمكن أن نصل ـ دون مبالغة ـ إلى استخلاص نتيجة محورية وأساسية ، مؤداها أن أبرز خصائص العملية الإبداعية عند نجيب محفوظ تمتعه بقدرة متفوقة على الأصالة . (أى الإبداع فى سياق الجديد الموجز غير المكرر والملائم لطبيعة السياق ومنطقه)٠
(Guilford, 1971; Barron, 1968.)

وهو يقوم بذلك فى إيجاز إلى حد الإعجاز ، بحيث لا تجد كلمة زائدة عما يقتضيه المقام ، ولا تعثر على موضوع كان يحتاج إلى مزيد من التفصيل ؛ وهو ما يمكن أن ينظر إليه النقاد بوصفه إحكاما للعمل الأدبى ، وهندسة للبناء الفنى ، أو ما يحلو لبعضهم أن يطلق عليه اسم روعة المعمار الفنى فى روايات نجيب محفوظ . وليست تهمنا الأسماء أو العناوين أو اللافتات أو التعميمات . . . الخ ، ولكننا نهتم فى الأساس بالقدرة على الإبداع ، كما يمارسها المبدع فى أحد أعماله الفنية ، وكما يفرزها فى سياق ما ينجزه من إبداعات ، بحيث يجىء العمل الذى يقدمه صورة من قدرته ، ودليلا على مدى براعته وتمرسه وسيطرته على أدواته الإبداعية .
(Schaffer, 1975.) وهذا هو ما قدمه لنا نجيب محفوظ فى « قلب الليل » ، وهو ما نأمل فى أن نكون قد نجحنا فى أن نكشف عنه النقاب بلا تزيد ودون تقصير .



الهوامش

(١) حنورة ، مصرى عبد الحميد (١٩٨١) الدراسة النفسية للإبداع الفنى ، فصول ١ ـ ٢ ص ٣٦ ـ ٥١ .

(٢) حنورة ، مصرى عبد الحميد (١٩٨٠) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى المسرحية . دار المعارف ، القاهرة .

(٣) حنورة ، مصرى عبد الحميد (١٩٧٩) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الرواية . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة .

(٤) سويف ، مصطفى (١٩٧٠) الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة ، دار المعارف ، القاهرة .

(٥) عيسى ، حسن أحمد (١٩٧٩) الإبداع بين الفن والعلم ، عالم المعرفة ، الكويت .

(٦) محفوظ ، نجيب ، (١٩٧٥) قلب الليل ، مكتبة مصر ، القاهرة .

(٧) Amabile, T. (1982) Social Psychology, of Creativity **Jour Person. Soc. Psychol.,43, 5**,997-1013.

(٨) Barron, F. (1968) **Creativity and Personal Freedom**, Van Nostrand, New York.

(٩) Bourne, L.E.JR. C.Dominowski, R.L. & Loftns, E.F. (1979) **Cognitive Processes**, Printice Hall, Englewoodcliffs, New Jersy.

(١٠) Guilford, G.p. (1971) **The Nature Of Human Intelligence**, Mcgrawhill, London.

(١١) Privette, G.& Landsi, T. (1983) Factor Analysis of Peak Performance, The Full Use of Potential, **Jour Person. Soc. Psychol., 44**,1,195-200.

(١٢) Schaffer, C.E.(1975) The Importance of Measuring Metaphorical Thinking. **Gif, Chil. Quart.,19**, 2,140 .

(١٣) Stein,M. (1975) **Stimulating Creativity**, Academic Press, New York.

(١٤) Sternoerg, R. (1982) Understanding and Appreciating Metaphors, **Cognition, 11**,3,203- 244.

هاجس العودة
فى قصص إميل حبيبى..
قراءة نقدية فى قصتى "النورية" و"السلطعون"

حسنى محمود

١ - تقديم : اشتهر إميل حبيبى ، الروائى البارز فى الأرض المحتلة ، بروايتيه «سداسية الأيام الستة» ، و«الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل» ، على خلاف حول السداسية ، هل هى رواية أو مجموعة قصص قصيرة ، ثم بحكايته المسرحية «لكع بن لكع» - وكلها كتبت بعد هزيمة ١٩٦٧ التى حاقت بالأمة والوطن . وطارت شهرة إميل فى الآفاق العربية بعد هذه الأعمال . وقليلون هم الذين يعرفون مكانة إميل بصفته كاتباً صحفياً لامعاً ، لعدم وصول كتاباته الصحفية إلينا . وأقل من هؤلاء من يعرفون أن إميل ابتدأ الكتابة الأدبية بصفته كاتب قصة قصيرة هاوياً ، كما يبدو ، وليس محترفاً ؛ فقد ظل شحيحاً فى كتابة هذا الضرب من الفن . ولكن ، على الرغم من هذا الشح ، فإن قصصه القصيرة تحمل الدلالة الأكيدة على موهبته الفنية المتميزة ، وخبرته الحياتية والإنسانية العميقة . وهو يذكر(*) أنه كتب منذ أواسط الأربعينيات وإلى قبيل نكبة ١٩٤٨ بعض القصص القصيرة ونشرها فى بعض الصحف والمجلات الفلسطينية (الاتحاد والجديد) ، واللبنانية (الطريق) . ولكن ، مع الأسف ، لم نستطع الحصول على أى من هذه القصص ؛ فهو نفسه يذكر أن كثيراً منها قد ضاع بتأثير ما جرته النكبة على الأدب والثقافة فى فلسطين .

ووصلنا من أعماله القصصية اللاحقة أربعة أعمال قصصية ، كتبها فى المدة بين سنة ١٩٥٤ وسنة ١٩٦٧ ، فى أعقاب الهزيمة . وهذه الأعمال هى :

«بوابة مندلباوم» ، سنة ١٩٥٤ .

«قدر الدنيا» - تمثيلية فى فصل واحد ، سنة ١٩٦٢ .

«النورية» ، سنة ١٩٦٣ .

«مرثية السلطعون» ، بعد هزيمة ١٩٦٧ .

وقد وصلتنا هذه الأعمال ضمن المجلد الذى ضم روايتيه (السداسية) و (الوقائع) ، الذى نشرته دائرة الإعلام والثقافة بمنظمة التحرير الفلسطينية ، وصدر فى بيروت سنة ١٩٨٠ ، وغطت الصفحات من ٢٠١ إلى ٢٣٩ .

وتسيطر على إميل فى هذه الأعمال كلها ، كما فى أعماله الروائية ، «فكرة العودة» التى تشبه أن تكون ، كما أسميتها فى دراسة موسعة عن هذا الأديب ، «الهاجس القرين» . وستقتصر هذه الدراسة على قراءة نقدية أتفحص من خلالها قصتيه «النورية» و «مرثية السلطعون» ، ثم سأعقب ذلك بوقفة متأملة عند عالم إميل حبيبى القصصى .

(*) انظر فى ذلك مجلة «الكرمل» - العدد الأول - شتاء ١٩٨١ - بيروت . حوار أجراه معه محمود درويش والياس خورى ، ونشر فى المجلة تحت عنوان «إميل حبيبى ، أنا هو الطفل القتيل» .

٢ - قصة «النورية»

أثمر العمل الثالث أو الآهة الثالثة ، على حد تعبير إميل توما ، التى أطلقها إميل حبيبى فى هذه الفترة المبكرة ، قصة «النورية» ؛ وقد نشرت فى آزار عام ١٩٦٣ ، بعد بضعة أشهر من نشر عمله السابق «قدر الدنيا» ، الذى نشر فى تشرين أول عام ١٩٦٢ . وهكذا يظهر بالنسبة لهذا القصاص المقل فى أعماله القصصية ، أنه كان نشيطاً نسبياً فى هذا البرزخ الزمنى بين أواخر ١٩٦٢ ومطالع ١٩٦٣ . فقبل هذين العامين ، ومنذ ما قبيل نكبة ١٩٤٨ بقليل لم يكن كتب أو نشر إلا قصة «بوابة مندلباوم» فى آذار ١٩٥٤ . وحتى هاتين السنتين لم ينشر سوى هذين العملين . وقد ركن بعدهما إلى الابتعاد عن الكتابة القصصية حتى داهمته نكبة ١٩٦٧ ، كما سنرى فيما بعد .

وقصة «النورية» ، كما يشير هو نفسه فى تقديمها «أنشودة فى ثلاثة مقاطع» . وهذه القصة - الأنشودة نمط قصصى مركب ، أكثر تعقيداً وتقدماً من الناحية التقنية من عمليه السابقين ؛ فهى عمل فنى شغل الأديب به نفسه من أجل تقسيمه وتقطيعه من ناحية ، ثم إعادة تركيبه المنطقى على نحو ما يريد من ناحية ثانية . ولو أن إميل كتب هذه القصة - الأنشودة كما يكتب مقالاته الصحفية ، وبقدر من التفنن لاكتفى بالمقطعين الأول والثالث ، بما وسمهما به من سمات الكتابة الأدبية . ولكن الأديب القصاص فى هذا الموقف لم يكن له أن يستغنى عن المقطع الثانى ، أطول المقاطع ومحورها القصصى - الفنى . ومع ما يستكن فى هذا المقطع من روح شاعرية مسحت على جوانب الفن القصصى عند إميل حبيبى ، فقد تكون سمة (الأنشودة) التى وسم بها قصته أكثر ما تنطبق على ذينك المقطعين ، الأول والثالث . . ليس فى شكلهما الكتابى وحسب ، وإنما فيما يبدو فيهما من مباشرة حوارية مهد المقطع الأول بها إلى المقطع الثالث كنتيجة وغاية تغياهما عبر القصص الفنى فى المقطع الثانى . ويظهر إميل فى هذه القصة ، كما وصف راويه (هو نفسه) بحق ، الكهل (القاعد على عتبة الستين) ، يرقب سيل الحياة ويتأمله ببصر الخبير وبصيرته ، على غرار الجدة العجوز ، قعيدة السرير فى «قدر الدنيا» . وهو يعقد ثمار هذا التأمل فى ذينك المقطعين ، الأول والثالث ، كمقدمة ونتيجة ، وإن كانت عملية تأمل الحياة واسترجاع ذكرياتها قد تمت من خلال أحداث المقطع الثانى الذى ازدحم بمؤشرات فنية كثيرة سوغت وجود المقدمة وأدت إلى صدق النتيجة وأكدتها فى وقت واحد ، كما أدت إلى دقة الربط المحكم بين المقاطع كلها . وهكذا ترتبط المقاطع الثلاثة وتتعانق فى روحها وفى فحواها وغايتها من خلال النسغ الذى يصلها بالحياة والمجتمع ويغذيها بأحداثها . وسنحاول هنا ، تسهيلاً ، أن نتجاوز المقطع الثانى مؤقتاً ، لنقف عند المقطع الأول فالثالث ، لنتبين لب الموضوع وجوهره الحقيقى . والمقطع الأول بعنوان «بكاء العروس» ؛ وفيه تتلاحم الكتابة مع بكاء الأديب وترشح به ، كما يحبيب ابنته ، إلى حد أصبح بكاؤه من سنان القلم ، وأصبحت «أطراف أقلامى مآقى»[1] . وبكاؤه هنا مثل كتابته ، ليسا عاديين فيقتصران فقط على تسلية هموم الآخرين ومشاركتهم مصائبهم ، و«أهون المصائب ما يصيب غيرك» ، ومشاركته البكاء تفريج عن كربك من قبل أن تكون تعزية له»[2] . أما بكاؤه هو ، فـ «بكاء العروس وهى تلتفت إلى وراء :

مثل ماء النار :
يحرق قلب أمها
ويمضى عروسها
ويخنق أمه
ويلوى تأففاً ودهشة ، شفاه بنات الحى
- فكيف بكاؤك الآن ؟
- بكاء العروس»[3] .

وفى المقطع الثالث ، وهو بعنوان «أسنان الحليب» ، يفصح لابنته عن سبب بكائه هذا النوع من البكاء ؛ فقد رأى أختها الصغيرة «تطلع مع الشمس إلى الشرفة وترمى إلى الشمس سن الحليب ، وتدعوها :

«ياشميسه ، ياشميسه ، خذى سن الحمار واعطنى سن الغزال !»[4] .

إن هذا المشهد الطفولى البسيط يلفت نظر الأديب إلى ما يشى به من بدايات التحول ودلالاته عند الطفل ، وما يبشر به من بدء مرحلة جديدة على طريق النضج والاستقلالية والاعتماد على النفس وتحمل المسئولية فى المستقبل . ومن هذه الصورة الطفولية ، عنوان التغيير والمستقبل ، يمكن أن تنبثق سيرة الحياة الإنسانية فى شىء من التلخيص ؛ فأجيال البشرية عبر القرون مرت بالتتابع والمعاصرة بهذه المرحلة وبهذا المشهد . . وتاريخ البشرية يتسلسل ، وحضارة الإنسان تتطور بحياته ومع فنائه . وحقاً ، إن السوداوى المتشائم ، صاحب النظرة الورائية الأحادية ، يرى كوكبنا عالم أموات وأيتام ، ويساير فى ذلك المعرى أبا العلاء . . «خفف الوطء ، ما أظن أديم الأرض إلا من هذه الأجساد» . ولكن أديبنا إميل حبيبى لا يعد نفسه من أصحاب هذه النظرة الأحادية الجانب ، وإنما هو صاحب (نظرة أمامية) كما يسميها ، أو كمن يقف على المنعطف ، أو منحنى الطريق ، فيرى اتجاهى الطريق كليهما فى وقت واحد . هكذا يقف أديبنا على منعطف الحياة ، ولكنه ، وهو يدرك الاتجاه الورائى ويراه ، يركز بصره فى نظرة تفاؤلية على الاتجاه الأمامى . . اتجاه الحياة ؛ فيرى ببصيرته الأجيال الطالعة مع المستقبل باستمرار . . فالأولاد يكبرون . . ويصيرون آباء . . وسابلة الحياة لا تنقطع ؛ فالحياة لا تدوم على حال واحدة . . ولا شىء باق على حاله وما هو عليه . كأنه بذلك ، وهو يلخص حياة البشرية ويستعيد تاريخ الإنسان والامبراطوريات عبر

الدهور ، يجسم هذا التاريخ وتلك الحياة فى صورة مصغرة عميقة الدلالة ، يراها فى دعوته «ارموا أسنان الحليب إلى الشمس» . وهذا الأمل القوى الواثق بأجيال الغد يفرحه ويبكيه . . بكاء الفرح وتحسب الغيب ، ويوقعه فى مفارقة مثل مفارقة بكاء العروس وهى تخطو على عتبة القادم بفرحه وغموضه . ولكنه لم يصل أصلاً إلى هذه النتيجة ولا إلى تلك المقدمة من قبلها إلا من خلال المقطع الثانى ، وإن صدّره بالمقطع الأول ، وهو من نتائجه وثمار التأمل فيه .

والمقطع الثانى بعنوان «زنوبا» ؛ وهو اسم يخلعه على تلك الشخصية المحورية فى القصة ، وهى نورية تعود فجأة وبعد غياب ثلاثين سنة إلى وادى النسناس ، أحد الأحياء العربية الشعبية فى حيفا . وإذا تساءلنا : لماذا اختار نورية لهذا الدور المركزى فى القصة ؟ فإننا نقول إنه بغض النظر عن أصل القصة ، وما إذا كان حقيقيا أو متخيلا ، فلربما أمكن أن تكون الإجابة ذات شقين : أولهما ، لتفسير غياب النورية وانقطاعها عن الحى ثم عودتها إليه ، على عادة النور فى عدم الاستقرار ؛ وثانيهما ، لخدمة غرض أساسى فى القصة ، يتصل بعمل النورية ، كما جرت عاداتهم ؛ فهى ترقص (وتبصّر المستقبل ، وتفتح البخت) ؛ وهذا ما أتاح للقصاص فرصة أن يشف عن الآتى بغير لسانه . وهى وإن رفضت فى هذه المرة أن ترقص بسبب تغير الأحوال ، فقد تعمدت ، بذلاقة لسانها ، أن تنثر بعض رؤاها وتبصرها بالأشياء (مستقاة ، استشفافاً من رؤى الكاتب وبصيرته) ، كأنها ، بخبرتها وضحكتها (تبصّر بالعقل هذه المرة وليس (بالفنجان) ، فتذكر الماضى وتنبه على الحاضر ، وتشف عن المستقبل . وهى تتلاقى فى هذا كله مع الكاتب المتأمل ، أو هو يضع ذلك على لسانها فتتبلور فى نفسه تأملاته ورؤاه خميرة يعطيها شكل الطفولة بما تحمله من جرثومة الرجولة وحقيقتها ، فيظل يرنو بالأمل والثقة إلى خمائر المستقبل .

وهذا المقطع ، وهو صلب القصة ، يعكس فى هذا الوقت المبكر من تاريخ تطور القصة القصيرة العربية ، قدرة إميل وطاقته الكبيرة على التفنن والتحديث فى القصة القصيرة ، وإن لم تقم هذه الطاقة وتلك القدرة على رصيد ضخم من الأعمال الكثيرة فى هذا الميدان . فهو - كما قلت - لا يزال حتى الآن أقرب إلى أن يكون قصاصاً هاوياً منه قصاصاً محترفاً . ولكن يبدو لى أن موهبته الأصيلة الرزينة ، وخبرته الطويلة فى الكتابة الصحفية ، قد امتزجتا مع نضجه الثقافى وحنكته الحياتية ، وتخمرت كلها فى نفسه ، وانعقدت ثماراً فنية فى كتاباته القصصية والمسرحية فيما بعد . وقد وجهته هذه الخميرة بنضج عناصرها وجديتها وجهة تأملية فكرية ، تلتمع دائماً فى أولى عباراته التى يبدأ بها قصته فى غالب الأحيان ، بحيث تشكل مدخلاً لعملية فكرية تغرق صاحبها فى النظر والتأمل على مدار القصة ، أكثر مما يشغله الحدث ؛ بل إنه يسخر الحدث فى إضاءة جوانب الفكرة ، ويوظفه فى خدمة عملية النظر والتأمل .

هذا هو اتجاه إميل حبيبى فى قصصه غالباً ، كأنه بذلك يقدم ، بصدق عفوى ، شواهد تطبيقية على مقولة (إدجار ألان بو) الدقيقة « هذا فنان حاذق قد بنى قصة . إذا كان حكيماً فإنه لا يشكل أفكاره لتتفق مع حوادثه ، بل يبدأ بتصور تأثير واحد معين يريد أن يحدثه ، ثم يأخذ فى اختراع هذه الحوادث ، وربط مايساعده منها على إيجاد هذا التأثير الذى تصوره سلفاً ؛ وإذا لم يستطع أن يعد لهذا التأثير من أول جملة ، فإنه يكون قد فشل فى أولى خطواته . وينبغى ألا تكون فى العمل كله كلمة واحدة لا تخضع ، مباشرة أو بطريق غير مباشر ، للتصميم الواحد السابق »[5] . وبهذه المثابة ، فإننا نرى إميل حبيبى يغرق شخصية الراوى فى هذه القصة ، الذى هو هو نفسه غالباً ، مع الاحتفاظ بمسافة فنية بينهما ، يغرقه فى بحر لجى من التأملات وأحلام اليقظة ؛ فقد « تداخلت أحلام يقظته فى حوادث واقعه حتى أصبحت جزءاً من هذا الواقع ، لا يفرق الواحد منها عن الآخر »[6] . وفى مثل حياة العرب فى الأرض المحتلة منذ ١٩٤٨ ، يصبح من الطبيعة الإنسانية لدى من شاخ منهم أو اكتهل أن يستغرق كثيراً فى ذكريات الماضى (السعيد) دون أن يمنعه ذلك من أن ينظر فى الواقع التعس الذى يعيشه مجتمعه ، أو يرنو إلى المستقبل المجهول فى طيات الغيب . إن ذكريات الماضى بالنسبة للإنسان أشبه ما تكون بالماء بالنسبة للنبات . . تنتعش بها النفس وتزدهى ، حتى وإن أثارت فيها الحسرة أحيانا ، كما يخضر النبات بالماء ويونق . . مظهر من مظاهر الحياة الإنسانية ، ودليل على تقدم الإنسان وتطوره التاريخى . وليس غريباً - لذلك - أن تعد الكتابة القصصية فى بعض جوانبها تسجيلاً لكثير من جوانب الحياة الشخصية للكاتب ، وترجمة متقطعة لها . ومن أحلى الذكريات على النفس ذكريات الطفولة ، حتى وإن كانت مثل طفولة إميل حبيبى أو راوى قصته ، سيان ؛ فهى طفولة مسروقة ، « فتحت صدرها لقبض الريح » ، و (عصفت كالصبا اللعوب) ، أو مرت خاطفة كالبرق الخلب . « وهو يذكر أول ماسال عذاراه ، كيف كان يعود من المدرسة إلى بيته فى هذا الزقاق وقد امتلأ رأسه بفتوحات الإسكندر المقدونى ، فيقيم من شارع الوادى ، وهو ماش ، إمبراطورية أوسع من إمبراطورية ذى القرنين . . . فقد انتشر فى الزقاق خبر عن أن الصبى - غير طبيعى . ولما صل الخبر إلى والده الكهل ربطه أخوه الكبير بعرق الباب وانهال أبوه عليه بالحزام حتى أعاده - صبياً طبيعياً - » .

« ومنذ ذلك الحين انقطعت أطيافه ، ومضى شبابه كومضة الحلم ، يتجنب البنين والبنات بأطيافهم ، ولا يجرؤ على التفكير بالماضى حتى لا يعير بالسذاجة . طفولة فتحت صدرها لقبض الريح »[7] .

إن من أمارات القصاص الناجح أن يخلط ، بوسائله الفنية ، أحداث قصته وشخوصها بأحداث الحياة وناسها إلى حد

الالتحام والإيهام بأن القصة هى حياة حقيقية حتى لا يعود يهمنا أن نعرف هل كل تلك العناصر حقيقية أو متخيلة . وأكثر من ذلك ، فإنه كلما كانت القصة أكثر نجاحاً طغى الإحساس بأن عناصرها حقيقية وواقعية بحق ، حيث تنهدم الحواجز بين الواقعى والمتخيل . وهذا ما يحدث كثيراً فى قصص إميل حبيبى ؛ فهو ماهر فى خلق هذا الإيهام إلى حد أنه يربط بعض أحداث قصته بتواريخ زمانية معروفة ومحددة : يذكر أن (زنوبا) النورية كانت ترتاد حيهم بحيفا فى أيام فلسطين ، وأنهم ذات يوم خرجوا من الصفوف ليتفرجوا على النورية ودُبِّها . « كان ذلك قبل الزلزال الكبير ، على ما أظن . ومن المؤكد أنه كان قبل - الغراف زبلن - »(*) ، أو يشير إلى حقائق ترتبط بأشخاص بأعيانهم ، كما فى إشارته إلى من كان معلمهم ، يلقبهم بـ (الثالوث العبقرى) . . « واحد سمع عنه أنه أستاذ العربية فى جامعة فى الخرطوم . والثانى قيل إنه فى مستشفى (**)سل فى لبنان . وهو ، هنا ، قاعد على عتبة الستين يتفرج على سابلة الحياة التى لا تنقطع »(٨) .

وفى مثل هذا الإيهام - الواقعى تختلط ذكريات الطفولة فى نفسه بأحلام اليقظة وأحداث الواقع . وهى تدهم الكهل القاعد على عتبة الستين أشد مما كانت دهمته فى طفولته ، حتى لم يعد هو نفسه قادراً على التمييز بين ما هو حلم منها وما هو واقع ، أو ما هو فى عداد الذكريات ، حتى يُشهد الآخرين على تحقق بعض هذه الذكريات - الأحلام فى الواقع وفى زمن بعينه . فلم يكن وحده الذى رأى (زنوبا) فى ذلك الصباح النيسانى المشرق وهى تعود إلى وادى النسناس بعد غياب ثلاثين عاماً ؛ « ولو كان وحده . . لضم أضلعه على هذه الرؤيا الجديدة ، معتقداً أنها مشهد آخر من أحلام يقظته . . ولكنه لم يكن وحده الذى رآها . ولو جئت للحقيقة ، فإنه ليس وحده ! »(٩) . وبالتداعى يغذى حضورها فى نفسه ينابيع من تيار الوعى فتفيض فيها الذكريات - مآرب الطفولة والشباب : « - هيه يازنوبا ! اتفقنا على مناداتك بهذا الاسم من قبل ثلاثين عام (كذا) حين كنت تخطرين فى أزقتنا تارة لوحدك (كذا) ، وما أبدع هذه التارة ، وتارة مع والدك - هل هو والدك يازنوبا ؟ - وسعدانه ودبه العجيب . زنوبا ! ربما لم يكن هذا هو اسمك ؛ وهل لك اسم يازنوبا ؟ - ولكننا تواضعنا عليه ، فصلح لك وصلح لنا . لقد امتزج هذا الاسم بملاعب طفولتنا حتى أصبح جزءاً منها ، تذكر فيذكر ، مثل جدار المدرسة الذى كان قلعتنا فى حرب الأولاد الآخرين ، ومثل المعلم الذى كبسناه يقبل المديرة فما عاد وما عادت فى الفصل التالى . ومثل نافذة بنت الجارة ، اليونانية الحلوة ، التى كانت تقعد عليها تحمل إبرة فى يد وخيطاً فى الأخرى . ولكنها ما كانت تنسج إلا بعينيها أحلام صبوتها . وكان هو يمر تحت النافذة سبع مرات فى اليوم على الأقل ، ذهاباً وإياباً . وكان يمد عنقه حتى يستطيع أن يرى عينيها - هل تمنحه نظرة واحدة ، واحدة فقط يا ربى ! ماذا أصاب هذه النافذة الآن ؟ إنه يمر أمامها ويتنهد . ما بقيت جارة ولا بقيت بنتها . والذى أثار دهشته أنه صار يمر الآن أمام النافذة فلا يحتاج إلى رفع البصر نحوها ، كما كان شأنه فى الطفولة ، بل صار يخفضه حتى يرى النافذة . فماذا دهاها ؟ هل انخفضت النافذة حتى حاذت كتفيه ، أم ارتفع الطريق خلال هذه السنين ؟ هل تراكم العمر فوقه ، حتى كاد أن يحاذى النافذة ؟ سقى الله أيام الطفولة يازنوبا ، حين كان يلبس السروال ، رقعة فوق رقعة ، أرقع من مداس أبى القاسم ، حتى تعلن والدته أنه قد ضاق عليه . كل شىء يكبر أو يصغر فى أذهاننا ، إلا نحن فى أذهاننا ، نظل كما كنا يازنوبا ! »(١٠) .

يا الله ! إن هذا الفيض من الذكريات بحميميتها ودفئها الإنسانيين وعفوية استعادتها وصدق رسمها والتعبير عنها ، تعنى لديه « حيفا » منحوتة فى ذهن صاحبها من مادة هذه الذكريات ! فهى استعادة للماضى ولحياة الوطن . هذا هو وادى النسناس القديم ، أو هذه هى ، فى نظره ، حيفا القديمة التى أحبها وألف حياتها ، أما حيفا أو وادى النسناس بوجهها الجديد ، فقد تمثلا فى (أولاد الحارة) ، وعناصر طارئة (بائع البلاستيك وعساكر البلدية) ، وهؤلاء جميعاً وقفوا ينظرون متعجبين ، لا يستطيعون أن يفهموا من الأمر شيئاً(١١) .

ولم يكن الكهل القاعد على عتبة الستين وحده الذى فاضت نفسه بذكريات الماضى ، وإنما نجد فيضها يغمر كل أولئك الشهود من أبناء جيله الكهول ، الذين رأوا معه عودة زنوبا إلى الحى ، فتردد اسمها الحبيب على شفاههم : « هند العجوز جامعة بقول البر ، والحلاق والفران وبائع السمك والبقال واللبانة الطيراوية ، والمعلم المتقاعد الذى يرتزق مما يعلق بصنارته من سمك فى تل السمك . . وحتى طبيب الحى ، الكنز الباقى ، رآها وناداها وانضم إلى حلقة المتحلقين حولها »(١٢) .

وها هنا تتجسد مقدرة إميل الفنية على القص ، فيترك دفة الحديث لهؤلاء الكهول يحاورون زنوبا من خلال ما يفيض فى

(*) م . ن : ٢٢٠ - وقع ذلك الزلزال كما هو معروف سنة ١٩٢٧ . أما الغراف زبلن ، فالمقصود به إطلاق المناطيد فى حيفا فى الجو ؛ وكان ذلك فى مطلع الثلاثينيات . وزبلن هو فرديناند فون زبلن (١٨٣٨ - ١٩١٧) Zeppelin ، مهندس طيران ألمانى ، صنع المناطيد الكبرى التى سميت باسمه . - انظر « المنجد فى الأعلام » - دار المشرق - بيروت . ط ٨ ، ١٩٧٦ : ٣١٩ .

وبالنسبة للأشخاص المشار إليهم ، فإن إميل حبيبى يذكر فى إحدى المقابلات معه أن ذلك الأستاذ هو د. إحسان عباس ، والثانى لم يذكر اسمه ، وإن أشار إلى أنه نزيل مستشفى الأمراض العقلية ، والثالث هو نفسه .

(**) انظر مجلة « الكرمل » - ١ : ١٨٢ . لاحظ الفرق فى نوع المستشفى ، ثم إنه ذكر أن إشارته كانت فى قصته « قدر الدنيا » ، وهذا خطأ . والحقيقة أنها فى قصة « النورية » .

أنفسهم من ذكريات يسترجعونها فيما يشبه تيار الشعور . وبذلك يستكمل الراوى - القاص استرجاع جوانب الحياة القديمة الأليفة على ألسنة الشخصيات الأخرى ، كل بما كان يتعلق به . أما هو ، فقد انسحب من المشهد المركزى ليمثل دور الشاهد عليه ، وقد قعد على عتبة الستين ، « واغرورقت عيناه من شدة الضحك » . وشر البلية ما يضحك !

وكما تجسد هذه المشاهد الحوارية القصيرة بين هؤلاء الكهول وصديقتهم الأليفة (زنوبا) قطعاً من نفوس أصحابها تنبض بالحياة وتنتفض بالحركية والحيوية ، فإنها تمثل لدى كاتبنا قدرة مدهشة على استبطان النفوس الإنسانية ، واستكناه الحياة وسبر تياراتها التحتية ، من خلال ما ينكشف على السطح من مظاهر تبدو فى ظاهرها عادية أو لا قيمة لها ، كما تمثل لديه قدرة فائقة على ضبط الأحاسيس الإنسانية وتكثيفها فى عبارات أليفة تقطر بالإنسانية الوادعة ، وإن ظل فى كل الأحوال غير بعيد عن قضية الوطن السياسية ، بل هو فى صميمها ، يسخر كل أدواته الفنية للتذكير بحقائقها ، والتنبيه على واقعها ، والإشارة إلى مستقبلها . ونحن نحسه فى ذلك ، وبأسلوبه الساخر ، كأن يده تنبش فى هذا الواقع ، وعينه تغمز عليه من خلال دموع الضحك والاستهانة التى تغرورق بها عيناه .

ويلتقى فى هذه المشاهد الحوارية التى يرقبها الكهل القاعد على عتبة الستين ، ويعلق عليها أحياناً ، يلتقى فيها الماضى والحاضر من خلال هؤلاء الكهول خاصة ، لتتحدد الإشارة إلى المستقبل على لسان زنوبا - النورية البصّارة ، بشخصيتها الشعبية الأليفة . ويزيد الموقف عمقاً تدخل الكهل القاعد على عتبة الستين وتعليقاته التى يتطوع بها ، بما يضفيه هذا التدخل والتعليقات من مشاعر إنسانية سابغة وحميمة . والكاتب حريص فى كل هذا على فصل هذه المشاهد والتعليقات فى مقطوعات يستقل بعضها عن بعض . ويحتار المرء أى هذه المشاهد والمقطوعات يختار ، وكل منها معجب وشديد التأثير . تقول هند العجوز جامعة بقول البر « - أنا هند يازنوبا ؛ هند السمراء أجيرة الفران . كنت أجمع حولى من الفتيان ، أكثر مما كان دفك يجمع منهم . وأية والدة فى ذلك الزمن يازنوبا لم تتساءل عن سر حماس فتاها فى حمل عجينها إلى الفرن ؟ كنت أنا هو السر يازنوبا . أما بقولى الآن فلا تجمع سوى قروش غير مثقوبة حتى فتحات القروش سدوها علينا يازنوبا . فاضر بى على دفك وارقصى يازنوبا ، لعل الصبيان أن يجتمعوا فترتزقى وارتزق ! »[١٣] .

وترد عليها زنوبا رداً تتجسم فيه دلالة عدم الرضا عن الواقع الجديد ، والدهشة لقيامه واختلافه عما عهدته فى الماضى الذى تمنى النفس عودته : « حين يخمر العجين فى بيوتكم ، ويعود أبو جميلة يرقص فى ساحاتكم ، أضرب على دفى يا هند ، وأرقص يا يتيمة ! »[١٤] .

ويأتى صوت الراوى من حدود المشهد ليضيف « وقهقه شيوخ الوادى حولها ضاحكين . وبائع البلاستيك لم يفهم شيئاً مما يدور حوله ؛ ولا عساكر البلدية فهموا شيئاً . وأما الصبية فاقتربوا يتحسسون ثيابها المزركشة ، لاهين . وأما القاعد على عتبة الستين فاغرورقت عيناه من شدة الضحك »[١٥] . ثم يتدخل صوته بتعليق غنائى تتقطر فى خلاله روح إنسانية مؤسية ، لما يعكسه من شجن وأسى يشبهان ما نحسه ونلمسه فيما يسميه العامة « ترويد الشيوخ أو العجائز » :

— أبو جميلة !
— أبو جميلة ، ضيعت حالى ، بين الجمال .
— أبو جميلة ، دا الحب مالى ، ودا حلالى .
— أبو جميلة !
— أبو جميلة ، الحال مايل ، والعمر زايل .
— أبو جميلة ![١٦]

وأبو جميلة هذا ، قد يكون والد زنوبا النورى ، يخاطبه إميل على الغياب بما يعكسه من ارتباط حميم مع الماضى . وإميل ماهر فى تصوير المواقف الشعبية ، وتجسيد المشاعر الإنسانية ؛ إذ نحس من خلال هذه الكلمات البسيطة أن الكهل يتحسر على الماضى والشباب وقد ضاعا بين عناصر الحياة والجمال ، ويحس الآن أنهما يتفلتان من بين يديه . ومما يزيد فى حسرته أنه يحس بهذا الضياع فى بلده وقد تغيرت الأوضاع فيه (الحال مايل) ، وكأن الأرض تنسحب من تحت قدميه ، وأن الحياة على مستواه الفردى تتناقص (العمر زايل) . فنشعر الحسرة فى أعماقه وكأنه يتحسب الموت . . وأوضاع الوطن والناس على ما هى عليه .

أما بائع السمك ، الأصلع ، الولد الجعدة ، حبيب الصبايا ، الذى كان يسرق لها أكبر برتقالة من دكان والده مقابل قبلة منها ، فى عطفة الوادى ، وعلقة من والده على باب الدكان ، فيسألها عن الدب صاحب نجلا ، فتجيبه زنوبا « حين تصبحون أعقل من الدب ، يا آكل العلقات على باب الدكان وفى عطفة الوادى ، وتحبون سمية أيضاً ، يعود الدب يلعب فى ساحاتكم »[١٧] .

ويتطوع الراوى هنا أيضا ليوضح قصة نجلا وسمية والدب صاحب نجلا ، من خلال ذكريات الطفولة الناضرة ، أيام لعبهم (الغميضة) ، وكيف كان الصبيان لا يختبئون إلا حيث تختبىء نجلا (الدلوعة ، ابنة صاحب الفندق ، وصاحبة الامتيازات العديدة فى المدرسة) ، ويتجنبون الاختباء مع سمية (الصبية الهزيلة الحولاء ، بنت حفيظة خادم المدرسة) ، حتى لقد صرخت ذات مساء : « لماذا لا يختبىء أحد معى ؟ أنا خائفة »[١٨] . أما دب نجلا (الخاص) ، فهو الدب الذى كان يلعبه والد زنوبا النورية ، وقد خص نجلا يوماً هو كذا ث ، فارتمى فوقها ولف يمينه على ساقها . . « وازدادت قيمة نجلا فى عيوننا . صار لها ، بعد الشعر الخاص والوالد الخاص والمقعد

الخاص ، دب خاص ! »[١٩] . ولا بأس أن ترمز سمية ونجلا هنا إلى الشعب الفلسطينى المشرد بكلتا فئتيه ، الفقيرة والغنية ، وكلتاهما تثير الإحساس بالألم المأسوى بسبب غربة الشتات والمعاناة . ولا يفوت إميل حبيبى أن يعلن عواطفه الإنسانية (الأبوية ـ الأمومية) تجاه كل من الفئتين : « فهل وجدت سمية من يختبىء معها فيا بعد ، ويؤنس وحشتها ، فى ديار الغربة يؤنس غربتها ؟ »[٢٠] ، « فهل وجدت نجلا فيا بعد دبها الآدمى ، الذى يدفىء ساقها ، فى ديار الغربة يدفىء ساقها »[٢١] .

ولا يفوته كذلك الموقف الفياض بالمعاناة القاسية أن يعلن إحساسه بالفرق النسبى فى الزمن بين الماضى الحلو والزمن الحالى الصعب : « لقد كانت الساعة فى الماضى أقصر بكثير من الساعة اليوم »[٢٢] .

وإذا كانت شخصيات إميل حبيبى دائمة الحضور فى هذه القصة ، وإن كان حضوراً نسبياً وبدرجات متفاوتة ، فإن شخصية (زنوبا) تظل الشخصية المحورية التى يتركز عندها وحولها النظر والأحداث . وقد تعلمت الحكمة من ذلك الكهل المجرب (القاعد على عتبة الستين) ، فانعقدت على لسانها أقوالاً مفحمة فى شكل ردود على بعض كهول الحى الذين يطلبون إليها استرجاع بعض (ملامح الحياة القديمة) فى (الظروف الجديدة ـ الطارئة) . وهى فى ردودها كأنها تزيد فى كشف ما لم يكشفه ذلك الكهل من هذه الظروف الطارئة ، كما تزيد فى التنبيه عليها والغمز بها . وأكثر من ذلك ، فإنها ، بقدرتها على (التبصير) ، ترنو بالأبصار إلى كشف المستقبل ، كأنها تؤكد وعى ذلك الكهل وأفكاره السياسية . ترد على (على البقال) الذى طلب منها أن ترقص ، فتقول : « ما رقصت أبداً إلا لمن لا ينظر إلا إلى الأمام ؛ للصبيان الذين ليس لهم إلا ما هو أمامهم . وسأرقص للصبيان مرة أخرى ، لأولادكم ياعلى ويا جعدى ويا هند ، وأنت يا قاعد على عتبة الستين ، حين تحكون لأولادكم عنى فلا أعود غريبة عنهم . حينئذ سأرقص : أيد بأيد متشابكة خارج هذا الوادى ، فى الفضاء الواسع »[٢٣] .

ومن أكثر المفارقات كشفاً وحرجاً تلك التى نشأت عن موقف الحلاق الذى كان « منذ أصبحنا على هذا الوضع الذى نحن فيه التزم الصمت فى الأمور السياسية ، وأغرق همته فى مغائر الأسرار الشخصية لزبائنه ومعارفه . وظل لا يضحك إلا بجد ، ولا يمزح إلا بجد » . ولكنه أراد فى هذا الموقف أن يشترك فى إضحاك الآخرين ، « وأن يبتعد عن السياسة خمس عشرة سنة (١٩٤٨ ـ ١٩٦٣) ، خصوصا أمام عساكر البلدية . ومع ذلك وقع المسكين على رأسه وقعة دامية » . يسأل زنوبا فى تخابث : « أنت نورية ؛ وما هذه البلاد بوطنك ؛ فما الذى أرجعك من دون كل الغائبين ؟ »[٢٤] . فكان بذلك كمن يعرى الموقف من جميع جوانبه ؛ إذ دفعها إلى الرد عليه بما يفضح الحال ، ويعلن الإيمان بالحقيقة التاريخية المضمرة فى طيات الغيب ، قياساً على حكم التاريخ : وهل بقى لك وطن يا حلاق العقول ؟ ماذا تحلقون فى بلادكم هذه : شعور الناس أم جذورهم ؟ الفلافل أرسخ جذراً منكم . لقد دفنت حكم الأتراك وحكم الإنجليز ، وعمرت بعدهما »[٢٥] .

ولا يفوت زنوبا أن تحدد طريق المستقبل من قبل أن تمضى عن الوادى ، فتخبر ألافها القدامى ، وقد بدأ (عساكر البلدية) فى تفريق المتجمهرين وهم يلحون عليها ألا تتركهم ، فتجيبهم : « ما تركتكم أبداً . احكوا لأولادكم عنى ، حتى إذا عدت لا تذكرنى هند وحدها ، ولا الولد الجعدة وحده ، ولا على البقال وحده ، ولا الكنز الباقى وحده ، ولا القاعد على عتبة الستين وحده ـ أين ذهب ؟ ـ ولا حلاق السياسة وحده ، بل يذكرنى أولادكم أيضاً ، فأعود حينئذ وأرقص : أيد بأيد متشابكة خارج هذا الوادى ، فى الفضاء الواسع ، مع أولاد بائع البلاستيك أيضاً ، وأولاد عساكر البلدية »[٢٦] .

وفى المقطوعة الثالثة ، وكما أشرت فيما سبق ، يقف إميل حبيبى على منحنى الطريق ، ويرى من الناحية الأمامية الأولاد يكبرون ، لعلهم يقدرون على تحقيق فكرته ـ دعوة زنوبا التى أرادها أن تمثل الحياة السابقة : « مضت عن الوادى ، كما هبطت عليه ، من باب الطلعة ، زنوبا النورية الحسناء ؛ هى هى كما كانت قبل ثلاثين عاماً ، ما تغير فيها شىء » ، يلتقى عليها وفيها كل أهالى فلسطين بمختلف طوائفهم ، كما عاشوا فى السابق ، « فخلفت وراءها على طول الوادى جلبة كما تخلف زوبعة عابرة تسحب معها وإليها كل الآنية المعروضة فى سوق الفخار »[٢٧] .

ويلفت النظر فى جمهور المتحلقين حول زنوبا (بائع البلاستيك وعساكر البلدية) ، وهم أشبه ما يكونون بشخصيات الكورس أو الدرجة الثانية . إنهم جدد على الموقف أو غرباء . ولعله أراد ببائع البلاستيك عنصر المدنيين من اليهود بما يمثله البلاستيك من دلالة الطروء والهشاشة وعدم القدرة على الاحتمال والبقاء ، كما فى أذهان الناس . وأراد بعساكر البلدية عنصر السلطة الرسمى ، وبأولاد الحارة . . الأجيال الناشئة من الأطفال . ويشف تصاعد تصرفاتهم ومواقفهم جميعاً عن شخصياتهم ودلالات وجودهم ؛ فهم فى المشهد الأول « وقفوا ينظرون متعجبين ، لا يستطيعون أن يفهموا من الأمر شيئا »[٢٨] . وفى المشهد الثانى وقد قهقه شيوخ الوادى ضاحكين ، وبائع البلاستيك لم يفهم شيئاً مما يدور حوله ، ولا عساكر البلدية فهموا شيئاً ؛ وأما الصبية فاقتربوا يتحسسون ثيابها المزركشة ، لاهين . . . »[٢٩] . أما فى المشهد الثالث ، فإن بائع البلاستيك « تضايق من انصراف الناس عن بضاعته (كأنه انكشف أمره وافتضح) . وعساكر البلدية تشاوروا فيما بينهم ما إذا كان عليهم أن يطلبوا منها إبراز رخصتها . والصبية تهامسوا بالدب وبالخوف منه . . . »[٣٠] . وفى المشهد الرابع ، فإن « بائع البلاستيك

التفت نحو عساكر البلدية : « متى تبدأون بتأدية واجبكم ؟ ، وعساكر البلدية تساءلوا فيما بينهم : كيف ؟ ، والصبية نظروا فى عيون آبائهم متسائلين . . . »[٣١] . وفى المشهد الخامس يشاركون الجميع القهقهة والضحك ، وقد ردت زنوبا على طبيب الحى ، الكنز الباقى ؛ إذ طلب منها أن تبصر له مستقبله ، إذ كان طست النحاس جاهزا ، فقالت : « الذى بقى لك من مستقبل ، يا كنز ، يستطيع أعشى أن يراه . أقلب الطست وانقر عليه »[٣٢] ؛ كأن ردها هذا أثار بعض مشاعر الاطمئنان فى نفوسهم ؛ إذ يحس فيه قدر من التهكم . وفى المشهد السادس ، أشارت زنوبا إلى الكهل القاعد على عتبة الستين وإلى غرفته التى ولد فيها ، وقد « هدموا جدارها وحولوها إلى كشك صودا وجازوزة » ، وسألته : « ماذا أصاب الثالوث العبقرى ، والغرفة التى ولدت فيها ، التى ستتحول إلى متحف ؟ »[٣٣] . وهنا ركض صاحب كشك الصودا والجازوزة (يهودى طارىء) إلى بائع البلاستيك وتهامسا ، وراحا إلى عساكر البلدية وتهامسوا . وسال لعاب الصبية على ذكر الجازوزة (براءة أطفال)[٣٤] . وفى المشهد السابع ، عند موقف الحلاق ، « بدأ عساكر البلدية فى تفريق المتجمهرين » ، وكان على الكهل أن يقوم على عتبة (كذا) ليندمج فى سابلة الحياة التى لا تنقطع . وتفرق الصبية يشترون الفلافل من كشك فى أقصى الوادى ، تصنع الفلافل فيه على الطراز الحديث ، ولكنها بقيت فلافل ؛ الفلافل القديمة »[٣٥] . والصبية بذلك ، وهم يأكلون الفلافل الأرسخ جذراً . . يتجذرون أكثر من أنظمة الحكم : الأتراك . . والإنكليز .

وأخيراً ، وفى النهاية تطلب زنوبا إلى الجمهور أن يحكوا لأولادهم عنها ، حتى إذا عادت تذكروها ، وحينئذ سترقص : « أيد بأيد متشابكة خارج هذا الوادى ، فى الفضاء الواسع ، مع أولاد بائع البلاستيك أيضاً ، وأولاد عساكر البلدية » . وربما كانت هذه الدعوة إلى التعايش ، هى فكرة الحزب من ناحية ، وقد لا يستطاع الإعلان عن سواها من ناحية ثانية .

وهكذا نرى كيف يتوسل إميل بوسائل فنية قصصية متنوعة من أجل توصيل ما يريد أن يقوله أو أن يشرحه ويعلن عنه ، بلسانه أو على ألسنة الآخرين . فهو يراوح بين أساليب قصصية عدة ، ويمزج بين وسائل فنية كثيرة ، تشف كلها وتشى ، بدرجات متفاوتة ، بأفكاره وبأهدافه التى يتغياها ؛ فمرة نراه يتحدث بشخصية الراوى ، ومرة أخرى بأسلوب الإخبار بالحدث ، وثالثة بطريقة السرد ، ورابعة بعرض السؤال والاستفسار ، وأخرى بالتأمل أو التعليق أو المنولوج الداخلى ، وغير ذلك من أساليب ، بإقامة الحوار الحى بينه وبين ابنته ، فى شكل يأخذ طابع الأنشودة وروحها ، أو بين بعض شخصياته ، بحيث تتعقد على حبال هذا الحوار كله عناقيد من الدلالات والرموز . وتلتقى هذه الأساليب كلها وتتوزع فى شبكات من المسارب والقنوات التوصيلية ، وتتلاحم فيما بينها بما يشبه الأعصاب الدقيقة أو الشعيرات الدموية ، التى تغذى أدق الأطراف وأكثرها بعداً ، بدم الحياة والفن ، بحيث تبدو كل الجزئيات متكاملة فى بناء قصص صلب ومتماسك ؛ فلا نقص ولا ترهل فى المادة أو فى الأسلوب ، وقد أورث هذا التماسك الحقيقى بين مختلف هذه الوسائل والأساليب أحساساً بواقعية الأحداث وصدقها ، بحيث لا يعود القارىء قادراً على التمييز بين الحدث الواقعى والحدث الفنى ؛ فقد اجتمعت فى كل الأحداث روح الواقعية وجوهر الفن . وأغنى الكاتب هذه الواقعية بما أضفاه عليها من إلف وحميمية باسترجاعه وبعض شخصياته بعض ذكرياتهم ، وبتدفق تيار الشعور لديهم ، بحيث تناثرت فى كثير من أجزاء القصة مشاعر إنسانية أشبه ما تكون بتيارات المحيط الدافئة . وهو يمزج فى هذه الذكريات والمشاعر بين ما هو أغان وأهازيج طفولية يرددها أطفال فلسطين فى بعض المناسبات :

ــ شتى يا دنيا وزيدى .
ــ شتى يا دنيا وزيدى . بيتنا حديدى . عمى عبد الله كسر الجرة . قتله سيده . نيمه بره . هيه ! .

وما هو نداءات بعض الباعة :

ــ إيما يا كايما ، يا كايما
ــ بوظه بحليب . اليوم بمصارى وبكره بلاش !

وما هو صوت (السعادنى) أو ملعب السعدان فى فلسطين :
ــ هوب ، اعجن مثل ستك العجوز وهى تعجن العجين !
ــ هوب ، تبختر مثل المعلم وهو يعلم الأولاد !

وإذا كانت مثل هذه الأغانى والنداءات والأصوات تذكر بحيلة الماضى ونضارة الطفولة المسروقة ، فإن الكاتب يدس بين هذه المواقف الطفولية بعض أصوات الأمومة الفزعة بسبب بعض أحداث فلسطين :

ــ ولدى !! طلعت قنبلة فى رأس الشارع .
ــ ولدك بخير . انقتل ابن مسعود .
ــ أوع تغيب بعد غياب الشمس ، أحسن ما تطلع فيك قنبلة .

وقد تكون مثل هذه الصرخات لا تزال طوال سنين عدة ترن فى أذنيه وفى آذان كثيرين من أبناء فلسطين مع كل الأحداث التى دهمتهم وألحقت بهم النكبة . وتأتى مثل هذه الصرخات بين تلك الأغانى والأهازيج مثل قنبلة مدسوسة بين أثواب حريرية . . تذكر باستمرار بهذه المفارقة اللاإنسانية الصارخة . ونستمر فى هذا السيل من تيار الشعور الدافق ، فنقرأ مرة ثانية بعض أغانى الأطفال :

ـ ياستى عرجا عرجا ، يامفتاح الطبنجا !
ـ حطيته ورا الصندوق . أجا خالى سرقه . سرقه ما سرقه . لبسنى من حلقه .
وينقطع دفق سيل الذكريات بكلمة :

ـ إضراب !

كأن الكلمة تقطع هذه التدفق للروح الطفولية ، كما قطع الإضراب الطويل فى فلسطين يوماً استمرار الحياة على طبيعتها . ويستأنف الأغنية :

ـ حلقه شقلى بقلى . حلقه طير عقلى . يا بنت الملوك . جايين يخطبوك . . هيه . .
ثم تتوقف وتنقطع مع كلمة :

ـ بوليس ![٣٦] .

قد يبدو ومثل هذا المنولوج الداخلى متكلفاً ، ومع ذلك فإنه تتجسد فيه ، ومن خلال تنافره ، مأساة الحياة الفلسطينية من براءة الطفولة ونضارتها إلى خبث الاستعمار والصهيونية وإرهابهما . . فبسببهما تسرق الطفولة من أصحابها ، إذ تحرم من حقوقها ، وتتقطع بها أوصالها ، كأن الكاتب ، بذلك ، يتعمد الإجابة عن الصبية الذين نظروا فى عيون أبائهم متسائلين ، فيعرض أمامهم درساً فى تنبيه حس الانتماء الوطنى وإغنائه ، يغنى فى ألحان شعبية . وفى ظل هذا الإلف الإنسانى يدمج حساً عميقاً من روح الالتزام والمسئولية ، مع حس غامر من الروح الشعبية الجادة ، تقترب بالكاتب الكهل من حدود العظمة الإنسانية والصدق الطفولى معاً .

وإميل حبيبى وصاف دقيق الملاحظة ، عميق النظر والتأمل ، يتكىء فى كتاباته على تجربته الحياتية الواسعة ، وثقافته الغنية ، ويردف ذلك كله بطاقة فنية باهرة ، وخصوصاً عندما يتمثل مواقفه الفنية تمثلاً يدنو بها من أن تصبح أشبه ما تكون بالحدث العادى فى حياته . وعندها يتم تخلق الموقف بين يديه وعلى سنان قلمه ، وهو ينبض بالحركة ، تكاد تدب فيه أنفاس الحياة . فزنوبا النورية « هبطت على الوادى من باب الطلعة كما يهبط الندى على أغصان تينة عتيقة : زنوبا النورية الحسناء ، هى هى كما كانت من قبل ثلاثين عاماً ، ما تغير فيها شىء بلحمها الذى بلا شحم ، وبثيابها المزركشة المهلهلة ، وبدفها الصغير ذى الصناجات النحاسية الكبيرة مثل القرطين النحاسيين الكبيرين فى أذنيها ، وبابتسامتها اللعوب ، وبعينيها الخضراوين الكحلاوين بدون صناعة ، على وجه أسمر على قامة ملفوفة »[٣٧] . وهو لا يكتفى بهذا الوصف الدقيق للمرأة ، وإنما راح يستكمل بالفن الحالة الإنسانية . بجميع جوانبها ، فيستحضرها فى الذهن وقد خلع عليها مشاعره بروح التفنن التى لا تزال تغتذى من روح الحياة الشعبية ، سواء من ناحية الحس ، أو من ناحية التعبير . فهبوط زنوبا على الوادى « كما يهبط الندى على أغصان تينة عتيقة » ؛ كأنه ينبه بهذا الحس الدقيق إلى ما لحق حياتهم بعد النكبة ، إذ ينظرون إلى عناصر الحياة الماضية كمن يستقطر الندى فى أيام القحط والجفاف . ثم يفجأنا ، وهو يصف تلك النورية « بلحمها الذى بلا شحم » ، فيستحضر فى الذهن التعبير «بشحمه ولحمه» ، الذى أصبح شعبياً لشيوع دورانه وإلفه على الألسنة ، خصوصاً إذا ما جرد من حركات الإعراب فيه ، فيفجأنا هو الآخر وقد جرد النورية من الشحم ، وبتغيير التعبير ليصبح أكثر دلالة وصدقاً على الحالة التى يتحدث عنها . . النورية الخفيفة اللحم ، الضامرة العود . . ويشعر بالهزة التى يخلقها الكاتب المبدع من خلال هذا التغيير المفاجىء فى التعبير الشائع .

وقد لا نحس فى القصة بما يشغل الكاتب بعنصر الزمان الظاهرى ، وإن لم يهمل هذا العنصر تماماً ؛ فاكتفى ، كما فعل فى قصة « بوابة مندلباوم » ، بتجديد الإطار الزمنى العام للأحداث ، واختار فى كل من القصتين لحظة زمنية مشرقة يبدأ فيها الحدث المحورى ، فزنوبا « رآها فى ذلك الصباح النيسانى المشرق » . وقد يكون لمثل هذه اللحظة دلالة على ما يبطن الكاتب من حس التفاؤل والأمل . ولكن فكرة الزمان فى القصة تبدى حقيقة من خلال إضمارها فى روح الحاضر حتى عندما يتحدث الكاتب أحياناً بصيغة الماضى ؛ إذ إن الحديث بهذه الصيغة لا يقصد به الحدث الماضى لذاته ، أو تسلسل هذا الحدث مع تدحرج الزمن ، وإنما المقصود هو تسخير الماضوية أو توظيفها فى خدمة الآن والآتى معاً . . أو خدمة أفكار الكاتب وأهدافه ، أو إضاءتها . وتؤدى هذه المهمة بمقدار إيلاج هذا الماضى فى روح الحاضر ، وانذياحه أو إضماره فيه . وقد يكون طابع قصة الفكرة الذى يسم قصص إميل حبيبى عموماً ، هو الذى يفرض هذا التوجيه للزمان وفهمه من هذا المنحى . ولذلك فإن القارىء يظل يحس ، من خلال روح الاستمرارية فى الزمن ، سواء كان الفعل ماضياً أو مضارعاً ، بحيوية الموقف والفكرة .

وكما يتمتع إميل بحساسية شفيفة نحو الزمان ونحو التعبير ، فإنه يبطن فى نفسه روحاً عظيمة من النقد المتهكم والسخرية الجادة ، التى تسعفه فى كثير من المواقف على الغمز والتلميح دون التصريح . يشكو على لسان هند ، جامعة بقول البر وهى تخاطب زنوبا : « . . . أما بقولى الآن فلا تجمع سوى قروش غير مثقوبة . حتى فتحات القروش سدوها علينا يا زنوبا » . ويعلق على طبيب الوادى الذى أراد أن يجس نبض زنوبا ، وكان فى الواقع يمتحن بقايا النبض فى قلبه (!) ، فيدعوها إلى أن (تبصر له مستقبله) ، كما كانت تفعل عندما كان يعود من الجامعة فى الشام . ويعلق القاعد على عتبه الستين ، فيقول : « فمن أيام الدراسة فى الجامعة كان يحب النظافة ويحب السترة . ولذلك ، حين كانت تأتيه النورية إلى غرفته كان ينادى على صاحبة البيت

أن تحمل إلى غرفته طستاً مليئاً بالماء ؛ فكان يبدأ بغسل النورية . لماذا تريد الماء يا جارنا ؟ - حتى تبصر لى مستقبلى يا جارتنا . بالماء ؟ إن فتح البخت لدى النور أشكال وألوان !» .

« والحقيقة أنه ما من أحد أحبها كما أحبها صاحبنا هذا . وقد عرفها تمام المعرفة ؛ وهى تحبه أيضاً »[٣٨] .

وحتى هو نفسه . القاعد على عتبة الستين لم ينج من روح هذه السخرية وغمزها : « لم يشأ القاعد على عتبة الستين أن يحرك الماضى ؛ فهو يعرفها أيضاً ، وهو يحبها أيضاً ، ولكنه صار يعرف نفسه »[٣٩] . وتحلو غمزات إميل فى بساطتها وعفويتها ، كما تحلو فى خبثها ؛ إذ تأتى أحياناً من خلال جملة معترضة قصيرة ، كما فى قوله وهو يتحدث عن زنوبا أيام كانت تخطر فى أزقتهم : «تارة لوحدك ، وما أبدع هذه التارة [!] وتارة مع والدك - هل هو والدك يا زنوبا ؟ » . وتأتى أحياناً عبر لفظة واحدة تحمل خصب الدلالة من خلال الاستعمال الشعبى العامى ، « . . . ومثل المعلم الذى (كبسناه) يقبل المديرة ، فما عاد وما عادت فى الفصل التالى »[٤٠] .

إن إميل حبيبى ، بسخريته وبأسلوبه كليهما ، يذكرنى بأمين الريحانى الأديب المشهور بسخريته الجادة ، وبأسلوبه الرشيق القريب من القلب* . ومن أبرز مقومات هذا الأسلوب البساطة والصدق والعفوية ، وكلها صفات متأتية عن استقطار روح الفصحى والعامية معاً فى لغة سليمة سهلة وميسورة ، تعبر تعبيراً طبيعياً عن أعماق النفس فى ثرائها وفى بساطتها . وبذلك يتحقق للكاتب أسلوبه المتدفق بالحيوية والصدق ، فيقربه من القلب ، ويجعله يشيع جواً من الدفء والحميمية .

يحدثنا إميل عن بعض ذكريات فترة طفولة الراوى ، وأنه كانت تدهمه أحياناً بعض أطياف حتى «انتشر فى الزقاق خبر أن الصبى غير طبيعى . ولما وصل الخبر إلى والده الكهل ربطه أخوه الكبير بعرق الباب ، وانهال أبوه عليه بالحزام حتى أعاده صبياً طبيعياً» .

«ومنذ ذلك الحين انقطعت أطيافه ، ومضى شبابه كومضة الحلم ، ينجب البنين والبنات بأطيافهم . ولا يجرؤ على التفكير فى الماضى حتى لا يعير بالسذاجة . طفولة فتحت صدرها لقبض الريح» .

«وها هو الآن ، وقد قعد على عتبة الستين يراقب سابلة الحياة التى لا تنقطع . . . تدهمه أحلام اليقظة من جديد ، أشد مما كانت دهمته فى طفولته ، حتى اختلط الأمر عليه ، وضمها بين أضلعه له ، وله وحده . ولم يبق له أخ كبير يربطه بعرق الباب . ووالده صارت عظامه مكاحل . لقد صار هو نفسه والداً !» .

«ولو جثت الحقيقة لوجدت الفرق عظيماً بين أحلام الأمس وأحلام اليوم . . . »[٤١] .

إن استعماله ألفاظاً وعبارات مثل «عرق الباب ، صارت عظامه مكاحل ، ولو جثت الحقيقة» ، ضمن هذا الأسلوب السمح ، وفى مثل هذا الجو الجاد الذى يعرض فيه تأملاته العميقة يقشع من هذا الجو غيوم التعقيد ، فيصفو الأسلوب صفاء النفس ، ويصيب نفوس القراء بعدوى هذا الصفاء ، ويحرك فيها شعور الانتعاش الكامن فى منابع هذا الصفاء فى النفس الإنسانية .

وبهذه الروح يقيم إميل حبيبى ، من جميع هذه المواد والعناصر ، أبنيته القصصية فى رحابتها وضبطها ، ويملأها بشخوصه وأحداثه ، وبطريقته الموسومه بوسمه . وهذه القصة ليست قصة الحدث المتنامى أفقياً ، كما أنها ليست قصة الشخصية - البطل ، ومن ثم ليست قصة البطولة الفردية ، وإن كانت هناك شخصية محورية تتركز حولها معظم خيوط الأحداث ، وإن لم تكن هى ناسجتها . والأحداث فى هذه القصة جزئية ورأسية ، تتفاعل والشخصيات عمقياً ، وتتكامل بها ومعها فى سبيل الكشف عن هدف القصاص وغاياته التى يتغياها . وهكذا تبدو العمليتان أشبه شيء بالدوامة ، لابد لها من محور رئيسى تدور حوله . ولكن هذا المحور يتغير فى أحد طرفيه بين الحين والآخر ، فتنزلق بالتوالى على محاور متعددة حسب مقتضيات الكشف عن الهدف الرئيسى للقصة ، الذى يظل هو البؤرة المركزية فى آفاقها . ويمكن أن نسمى هذا النمط من التكنيك «تكنيك الدوامة» ، حيث يتكشف الهدف فى القصة مع دوران دوامة الأحداث والشخصيات ، وبالانتقال على أطراف المحور المتعددة فيها . وقد ترتب على ذلك أمران ؛ أحدهما ، عدم بروز عنصر التنامى والامتداد فى الزمن ؛ لأنه ليس هناك نمو أفقى فعال ، لا فى الأحداث ، ولا فى الشخصيات ، وإنما النمو الفعال يتم عمقياً ، ويتمثل فى الكشف . وثانيهما ، بروز عنصر التأمل والتحليل العقليين عبر التوسل الفنى بالرمز أو بسواه من أجل التوصيل والوصول ؛ توصيل عناصر الهدف وجزئياته ، والوصول إليه مكتملاً فى النهاية ، يتكشف بالمنطق أو بالإيحاء .

وبهذه الأساليب التى يتوسل بها إميل حبيبى يتخلق عالمه القصصى ويتكامل ؛ ذلك العالم المتميز بأجوائه المحلية ، الذى يبدو أقرب ما يكون إلى الروح الإنسانى الحميم ، وبروحه الفلسطينية ، حيث يبدو أبعد ما يكون عن التعصب الإقليمى الذميم . . صدقاً مع النفس ، وإخلاصاً للقضية والفن .

---

* قضيت عدة سنوات فى إعداد رسالة الماجستير حول «أدب الرحلة عند أمين الريحانى» ، ويمكن للقارىء أن يلمس التشابه الواضح بين أسلوبى الأديبين ، وبخاصة فى كتاب الريحانى «قلب لبنان» ، وهو عبارة عن تسجيل لبعض سياحاته ورحلاته فى داخل لبنان .

٣- قصة «مرثية السلطعون»

والعمل الرابع والأخير فى هذه الأعمال هو قصة «مرثية السلطعون» ؛ وقد كتبها ونشرها بعد هزيمة ١٩٦٧ ، حيث كان قد استوى عوده الأدبى فى هذه المرحلة ، وبدأ فى النضج وغزارة الإنتاج من بعد ذلك ، حتى لقد تحول إلى كتابة (القصرواية) ، والرواية ، ثم المسرحية ، بعد أن كان قد تفرغ للعمل الأدبى فى وقت لاحق .

وميزة إميل حبيبى أن كل أعماله الأدبية هذه سياسية وطنية ، تدور حول موضوعات متشابهة ، بل تكاد تكون موضوعاً واحداً . وهو إذا كان لا يمل الضرب على الوتر الواحد ، فلأنه قادر على استغلال خصب الموضوع والتنويع فى ألحانه . ولاغرابة ؛ فالموضوع ، مصير شعب ووطن ، وقضية حياة على مستوى الفرد وعلى مستوى الجماعة . . ومن هنا يتوافر الخصب فى الموضوع ، ويتأتى التنويع عليه . ويظل الحديث عن آثار النكبة الفلسطينية ومظاهرها فى مرحلتيها الأولى (١٩٤٨) ، والثانية (١٩٦٧) حديثاً يمس الجوانب الإنسانية المأسوية فيها ، كما يمس الجوانب النضالية ، وكلها جوانب لا تنتهى ولا تقف عند حد ما تهيأ له الأديب الذى يتوفر على تناول هذه الجوانب واستشراف بعض أبعادها .

وإميل حبيبى فى «مرثية السلطعون» يتحدث عن بعض المظاهر والآثار الإنسانية والمأسوية للنكبة فى مرحلتيها ، ويحدد طريق النضال وأسلوبه من وجهة نظر فردية - حزبية ، وذلك من خلال تعرض الراوى فى القصة (الكاتب نفسه) لبعض جوانب من حياة الشخصية الأخرى الوحيدة فيها (حريز اليقظان) ، بأسلوب فنى متميز وباعث على النشاط والتأثر . ولا نحس أن هناك فى القصة أية شخصية أخرى إلاّ من خلال تلك الإشارة الوحيدة إلى أن القصة - المرثية كتبت بناء على طلب شخص ثالث فى ذكرى الأربعين لوفاة المرحوم (حريز اليقظان)[٤٢] ، دون أن يذكر اسم ذلك الشخص الثالث ، أو تعاد الإشارة إليه .

ومنذ البدء ، ومن قبل أن نتناول هذه القصة بالتحليل ، أود أن أشير إلى ملاحظة تلفت النظر فى أعمال إميل حبيبى الأدبية فى هذه المرحلة الجديدة . وهذه الملاحظة ، وإن كانت شكلية ، إلا أنها تتصل بلب الموضوع الجوهرى الذى يشغله فى أعماله كلها ؛ وهى تقديمه كل كتاباته ببعض أبيات شعرية أو غنائية (سنشير إلى ذلك ، كل فى مكانه) ، تتغنى بالوطن وبمحبته ، أو تبشر بالعودة . وهذه القصة يصدرّها ببشارة ، بيت من الشعر لعبد الله بن عبد الأعلى :

ليس آت ببعيد
بل قريب ما سيأتى

وعلى الرغم من صدمة الحرب فى حزيران ١٩٦٧ ، وثقل الهزيمة ومأسويتها ، فإنها لم تفقد أدباء الأرض المحتلة توازنهم ، ولم تضعف إيمانهم ولا آمالهم فى حقهم وحق أهلهم فى الوطن والعودة . وأعتقد أن مثل هذه الظاهرة اللافتة للنظر فى كتابات إميل فى هذه المرحلة مظهر من مظاهر الإصرار على المقاومة العنيدة أمام الإحساس بالتحدى الجديد . والقصة كلها كأنها رد على هزيمة حزيران ؛ فقد جاءت أثراً من آثارها ، ودعوة إلى النضال بطريقة الحزب . . وإميل حبيبى الذى مثل دور الكهل القاعد على عتبة الستين فى قصة «النورية» ، يراقب الحياة ويتأملها ، ويحدد الاتجاهات فيها ويرشد إليها ، كان قد قام عن عتبته فى نهايات القصة ليندمج فى سابلة الحياة ؛ وها هو ذا يقف هذه المرة ليمثل دور المناضل - المعلم والمرشد لطريقة النضال الصحيحة فى رأيه . ومن موقف الراوى فى «القصة - المرثية» يستعرض الكاتب شريطاً خصباً من نضال صديقه القديم الحميم (حريز اليقظان) ، الملقب بـ(السلطعون) ، فينتقد أسلوبه فى النضال ، ويدعو إلى أسلوب حزبه وطريقته ، حيث يراهما توصلان فى النهاية إلى الأهداف الوطنية . وإلى جانب ذلك كله ، فإنه يطلعنا على بعض آثار النكبة ومظاهرها فى حياة العرب فى الأرض المحتلة ، كما رأوها وكما عاشوها . ومثل هذه الآثار والمظاهر الحياتية كثير ؛ وهى تشبه أن تكون مضغاً نابضة ، لتظل شواهد على عناصر المأساة الإنسانية فى حياتهم .

وإذا كانت صعوبة الكتابة فى الموضوع الواحد ومخاطرها يمكن تجنبها بإجادة الاختيار من عناصر هذا الموضوع خوفاً من التكرار ، وبتنويع وسائل القص الفنى خوفاً من الإملال ، فإن إميل حبيبى أضاف إلى هذه الصعوبة ومخاطرها فى قصته مأزقاً جديداً ؛ إذ قلل من عدد الشخصيات فيها إلى ما يكاد يقتصر على اثنين فحسب ، وجعل الدور الأساسى للراوى منهما (الكاتب نفسه) ؛ الأمر الذى كان من الممكن أن يجعل العمل أقرب ما يكون إلى الخبر ، فيفرض على كاتبه أسلوب الحكاية والإخبار السردى ، ولكن أديبنا ، بقدرته القصصية ، أطال بعض الشيء فى عمله ليتجاوز به حدود الخبر ، فبدأ قصة قصيرة مكثفة ومركزة ، كما حاول أن ينوع فى أساليب العرض وطرائقه ؛ فمن الإخبار والسرد بالاعتماد على الفعل الماضى كثيراً ، إلى التأمل والبحث وطرح القضايا والتساؤل حولها ، ثم عرض الإجابة وإردافها بالتعليق أو شفعها بالقسم أحياناً ، ومحاولة إشراك المخاطب فى بعض المواقف . ولا يفوته فى بعض الأحيان أن يستغل ، بفطنة وذكاء ، عنصر المفاجأة القائم على تغيير شكلى بسيط فى تعبير مألوف درج الناس على سماعه فى صورة معينة ، بحيث يقلب معناه ليخدم غرضه ، ويثبت بذلك حقيقة مخالفة . وإلى جانب هذا ، فهو ماهر فى التقاط مواد الذكريات عن أيام النكبة وبعض مظاهرها ، يذكرها بلسانه مرة ، ويحدث عنها على لسان صديقه مرة أخرى ، بحيث تبدو أحداثها طازجة ومؤثرة ، خصوصاً عندما يلجأ إلى تجسيد المفارقة الإنسانية فيها ، بنبش

عناصرها ، وتعميق الإحساس بها . وعندما يلجأ الكاتب إلى التقرير أو إلى النفى أو الحوار القصير ، فإنه يقصد فى كل الحالات التنبيه على بعض الوقائع ، ولفت النظر إلى ما فيها من عناصر الدهشة والغرابة . وهو فى كل هذا التنويع ، وبهذه المراوحة بين الأساليب المختلفة ، وعلى الرغم من إبدائه السخط أحياناً ، يظل هادئاً رزيناً ، سمت المعلم والمرشد الحكيم ، وإن لم يفقده هذا السمت خفة الظل وروح التندر والظرافة ، حتى لتتصوره أحياناً يغمز بعينه من بين السطور ومن فوقها . وهو فى كل ذلك يغنى موضوعاته ويبرزها فى أعمق صور الإقناع والتأثير .

وبطبيعة القصاص الملتزم فى إميل حبيبى ، فإن قصته فى جوهرها تقوم على فكرة أو مجموعة أفكار ، يسخر ، فنياً ، كل عناصر القصة من أجل بلورتها ، وفى سبيل تعميقها والدعوة إليها . وهكذا ، وعلى غرار قصصه السابقة فإنه يفتتح قصته هذه بطرح فكرة تأملية يستغرق فى تأملها كأنه مشغول ببحث علمى ، يجمع فيه الآراء المتعددة ، ويحاول أن يحاكمها بعقل الباحث المفكر ، دون أن يجف أسلوبه أو يلحق به أى قدر من العسر أو الانقباض ؛ بل على العكس ؛ فإن أسلوبه ، بهذا النظر التأملى الاستغراقى ، يزدهى ويزداد نضرة بما يأتلف فيه من روح الفن وطابع العلمية ، يضفيهما فى كثير من اليسر والاطمئنان والشفافية . ولولا روح التفنن لديه لما كان ضرورياً أن يقدم إلينا صديقه بلقبه الذى عرف به منذ الصغر (السلطعون) ، ليستغل هذا اللقب الذى خلق كل مسوغات انطباقه عليه ، من أجل إضفاء طبيعة (السلطعون) البحرى فى سذاجته على (حريز اليقظان) فى تصرفاته ، وربما لينطلق إلى الرمز به كذلك إلى «كل أصحاب القلوب الطيبة ، المحاربين المتقلبين على ظهورهم ، الذين يزيد عددهم على عدد رمل البحر»[٤٣] . وإذا ما تذكرنا أن القصة كتبت بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧ ، فإنه لا يبقى إلا أن يضاف إلى عبارته السابقة (من المحيط إلى الخليج) ، لينكشف الرمز ويصرح به . وكاللقب ، الاسم ؛ (حريز اليقظان) ، يشف بكلا شقيه أو ركنيه عن دلالة الحذر والتحرز الشديدين ، لكى يكشف فى نهاية القصة ، أنهما كالانفعال المتطرف والاندفاع العصبى . . تؤدى كلها فى النهاية إلى الإخفاق والخيبة .

إن هذا المدخل الفنى فى القصة يشبه أن يكون بهواً مركزياً باهر الصنعة والإحكام ، منه تنبثق ، وفيه تعود لتلتقى عناصر القصة البنائية والمضمونية . ولذلك فقد كان جديراً بهذا الجهد الذى صرفه القصاص فى تشكيله ورفع دعائمه ، كى يبسط ، على أساسه من بعد ، تفسير كل الأحداث والمواقف . ويستغل إميل قدرته الفائقة على دقة الملاحظة ، وعمق النظر والوصف فى تفسير طبيعة الألقاب ومصدرها ، والسر فى إطلاقها ، فيقدم خلاصة نظر فكرى متفنن وشائق ؛ وعن مصدرها ، وإن كان فى الغالب لا يعرف ، يقول « والحقيقة هى أن ألقاب «ولدنتنا» ، مثل النكتة ، لا يعرف مصدرها . ولكنها تلصق ، وهى فيها أكبر من همه . فكنت ألاحق هذه القضية ، فلاحظت فيما بعد ، أن أم الولد كثيراً ما تكون البادئة بإطلاقه على ولدها . فألقابنا تشف عن طبائعنا ، وأمهاتنا أدرى بنا »[٤٤] . أما فى تفسير طبيعة الألقاب والسر فى إطلاقها ، فقد حسب فى البداية أنه يقع عليهما فى مظهر الإنسان وفى بعض حركاته أو تصرفاته . وبالنسبة لصديقه (السلطعون) ، فإنه وقد أغدق عليه هذا اللقب ، يروح فيضفى عليه شكل سرطان البحر وهيئته ، حتى لتحسب أن الله سبحانه قد أحال هذا الحيوان ، فى شكله وهيئته وصفته ، إلى إنسان تمثل فى (حريز اليقظان) : « وكنت أحسب أن لقب سرطان البحر علق به على مظهره الخارجى . فإن مشيته غريبة — الكتف اليمين (كذا) مندفعة إلى أمام ، والقدمان منفرجتان مثل البركار المفتوح ، اليمين تؤشر على اليمين ، والشمال على الشمال ، فى إصرار البوصلة . وإذا أضفت إلى ذلك قامته الطويلة النحيلة ، وعنقه الممطوط ، لا تحتاج إلى معرفة سابقة بهذا اللقب حتى تبادره به »[٤٥] . ولكنه وقد تعمقت معرفته بصديقه ، وبعد أن تعرف طبائع سرطان البحر ، يكتشف أن هناك من الصفات الباطنية ما يربط بينهما ، أقوى مما يربط الشكل والمظهر الخارجى . ويستغل هذا الاكتشاف ليحقق صدق اللقب ، وليزداد قرباً من قارئه وهو يعلمه قصور النظر لديه فى بداية الأمر ، حيث يوجه له الحديث معترفاً بخطئه : « ولكننى كنت مخطئاً ، فلما أغرمت بصيد السمك ، وتعرفت على طبائع سرطان البحر ، وعرفت صديقى المرحوم حريز اليقظان كما يعرف السر كاتمه الأمين ، أدركت أن الألقاب تتناول ما هو أعمق من المظهر الخارجى ، وتعرينا . كان المرحوم ، فى طيبة قلبه وفى سذاجته ، أشبه بسرطان البحر فى سذاجته التى لا نظير لها . ولو كان العرب أهل شواطىء لاستعاضوا به عن النعامة فى أمثالهم ـ يكون يجرى مندفعا ، فما إن يرى ظلا غريبا فى طريقه حتى ينقلب على ظهره وينصب فكيه استعدادا للقتال ، فيؤسر على أهون سبيل ؛ ولو ظل يجرى لنجا . رحمهما الله ، صاحبى وسرطان البحر ! ورحم كل أصحاب القلوب الطيبة ، المحاربين المتقلبين على ظهورهم ، الذين يزيد عددهم على عدد رمل البحر ! »[٤٦]

وبهذا يمتلك الكاتب فى يده مفتاح شخصية هذا الصديق ، وبه يروح يفسر للقارىء تصرفاته وأحكامه حتى وفاته ، من خلال آراء ومواقف يتخذها تجاه الأحداث منذ ما قبل النكبة الأولى عام ١٩٤٨ . ومن خلال حياة هذه الشخصية وعلاقته معها ، يرفع الكاتب إطارا لتاريخ القضية الوطنية ، يضع فى داخله بعض مظاهر النكبة التى يختارها مع هذا الصديق . وفى الوقت الذى يروح فيه يعرض هذه الشخصية ، ويزيد فى كشف بعض جوانبها وأساليب تفكيرها ، يعرّض بطريقة نضالها ، ويدعو إلى طريقة نضال الحزب ، ويحث على اتباعها ؛ فهى فى رأيه ، التى ستصل بالقضية إلى النهاية (المبتغاة) .

وهذا الصديق ، (أبو فلان) كما عرفه الناس فى زمن الانتداب ، كان لاسمه هيبة يومها - « ومن الأسماء ما له هيبة » . كان مناضلا ؛ وقد سجن مع قيام « إسرائيل » عام ١٩٤٨ ؛ إذ دل عليه وعلى مخبأ بندقيته(رجال الخيش)(*) الذين تعاونوا مع السلطة الجديدة . وهو منذ ذلك اليوم فى أواخر ١٩٤٨ ، فقد ثقته فى الآخرين ، وصار يرفض الاشتراك فى أى عمل جماهيرى . « وكان يقول لى ، حين كنت أجيئه مستحثاً : لايصلح العمل المجدى إلا مع ناس تأتمنهم . الحذر ضرورة ، والثقة طيش . حزبك على الرأس والعين ، ولكنه مفتوح ، فلا أستطيع أن أبذر حياتى فيه هباء»(٤٧) . وعاش حياته بعدها « وقد أذهلته النكبة الأولى فانطوى على نفسه . ولم يبرأ كلياً من هذا الذهول حتى ساعته الأخيرة . وأعجب ما فى أمره أن صدمة حزيران قد ردت إليه بعض أنفاسه ، مثلها (كذا) تفعل الصدمة الكهربائية بمرضى الأعصاب »(٤٨) . ومع ذلك ، وفى كلتا الحالين ، عاش يؤرقه السؤال (الدوّام) الذى ظل يهجس به ، ويلح فى البحث عن الإجابة عنه : « ماهى النهاية ؟ » .

ويبرع الكاتب الذى لم ينقطع عن التردد على بيت صديقه منذ زمن الانتداب ليبادله الرأى والمسارة فى اختيار المواقف المثيرة التى تبعث هذا السؤال وتشعله فى نفسه ؛ وكلها نماذج تجسد بعض آثار النكبة ومظاهر المفارقات اللاإنسانية فيها . وليعذرنى القارىء الكريم إذا كنت سأطيل فى الاستشهاد بهذه المواقف - النماذج بما فيها من تفصلات جزئية ؛ لأن هذه المواقف فى ذاتها توقفنا على بعض مظاهر الحياة التى عاشها عرب الأرض المحتلة مقهورين مغلوبين على أمرهم ، دون أن نسمع بالكثير منها ، ولأن التفصيلات الجزئية فيها تجسم أحيانا لب المفارقة اللاإنسانية ، فتكون فيها بمثابة الدم الموار . يتحدث الراوى عن بعض هذه اللقاءات ، فيقول « . . . فجلسنا ننظر حوالينا إلى شعب بقضه وقضيضه ، وقد هام على وجهه فى ليلة غبراء . حدثته عن البيوت التى دخلناها فى حيفا فوجدنا القهوة مصبوبة فى أكوابها وما وجد أصحابها وقتاً لشربها قبل الرحيل ، فحدثنى كيف رحل جيرانه ، كأنما وباء خبيث أنتشر فى حارته . بدأ بالجار فانتقل إلى جاره . خلا بيت فأخلى ما حوله . وخرجت سيارة محملة بمتاع دار ، فأكترى الآخرون دواب ، وآخرون استدبوا أرجلهم . وبادرنى بالسؤال : ما هى النهاية ؟» .

« وأذكر يوماً حين عاد من زفاف أحد أقربائه فى قرية بيت صفافا ، فى ضواحى القدس التى شقتها اتفاقية رودس ، بالأسلاك الشائكة ، إلى شقين ؛ إسرائيلى وأردنى . عاد وقد استبد به هذا السؤال . قال إنهم شرفوه بأن اختاروه ليتأبط ذراع العريس ، « فلا تزال فى هيبة هذا الاسم بقية » . وكانوا يزفون العريس فى شارع القرية الوحيد . وعلى يسارهم الأسلاك الشائكة التى تحز القرية إلى قسمين : وسار العريس وحوله أقرباؤه وأصحابه فى القسم الإسرائيلى ، بينما سار بقية أقربائه وأصحابه ، يهزجون ويزفونه ، إلى جانبهم من وراء الأسلاك الشائكة فى القسم الأردنى . وقد حافظ كل فريق على مقتضيات الامتناع الكلى عن تبادل الحديث فيما بينهما ، لما فى ذلك من اتصال ممنوع بالعدو ، هذا القريب بعدوه القريب ، وذاك القريب بعدوه القريب ، سوى الزغاريد التى تشق كل ما خلقه الله من أسلاك شائكة ، ولا يفهمها الرقيب على القريب . فصاح : ماهى النهاية ؟ » .

« فى يوم آخر ، استيقظنا على الخبر الداهم عن اعتقال عائلة الإبراهيمى المعروفة ، بجميع رجالها ونسائها ، وهم جيرانه ، فأخبرنى همساً بأن ابنهم اللاجىء فى الأردن عاد متسللاً ، واختبأ فى الدغل ، وأرسل فى طلب أخيه ، فجاءه ، ثم جاء والده ، ثم جاءته أمه على رأسها طبق محمل بالدجاج المحمر ، ثم جاءه إخوته ، وأخواته ، وأبناء عمه ، وأخواله ، فاعتقلوا جميعا . لقد أتم سرد الحكاية همساً ، ثم صاح : ماهى النهاية ؟ ومط عنقه الممطوط : أريد أن أعيش حتى أرى كيف تكون النهاية »(٤٩) .

وتصدمهم هزيمة حزيران . . ويزور الكاتب (بسيارته الإسرائيلية) مدينة رام الله ، ويسأله صديقه : « فى سنة ١٩٤٨ اضطررت إلى ترك بيتك فى رام الله والمجىء إلينا ، فهل تصورت ، حتى فى أضغاث أحلامك ، هذه العودة إلى بيتك فى رام الله ؟ ما هى النهاية ؟ ما هى النهاية ؟»(٥٠) . وأمام هذه التساؤلات الباحثة يطرح الكاتب رؤى الحزب وأهدافه السياسية ، يقول «فأبسط أمامه رؤيانا السياسية عن المستقبل الممكن الوقوع ، حيث تزول أسباب الكراهية والريبة بين الشعبين ، فلا تبقى قضية إقليمية أو قومية إلا وتنفرج عقدتها . ولا شك فى أننى كنت أردد على مسامعه حقيقة الفارق ما بين : مسلكه ومسلكنا ؛ فبينما هو يريد أن يعيش حتى يرى كيف تكون النهاية ، نحن نريد أن نعمل من أجلها . . . نحن لا نتساءل عن النهاية منذ سنة ١٩٤٨ فقط ، بل منذ بدأنا نشترك فى المظاهرات والإضرابات » .

ويحاول الكاتب أن يصور بعض جوانب الحياة السياسية بين العرب ، فيفضح تلك الفئة التى تعاونت مع السلطة ضد حزبهم (يذكرنا ذلك بنمط شخصية - حسين - فى تمثيلية « قدر الدنيا ») ، حيث «تهاوى الرجال مثل ذباب على جيفة ، ينهشون لحومنا الطرية وهم يعتذرون : نريد أن نعيش !»(٥١) . أما صديقه الفقيد ، فقد كانت منقبته الوحيدة أنه رفض «أن يكون علينا . . . لقد أحجم عن العمل معنا ، ولكنه رفض التفريط بما كان لاسمه من هيبة ، فعاش محترساً - هذه هى منقبة المرحوم

(*) هم رجال تستعين بهم السلطة فى معرفة الناس الوطنيين ، يتخفى الواحد منهم فى كيس من الخيش لايظهر منه سوى عينيه ، ويظهر أمامه حشود الناس أو الرجال (المشبوهون !) . وقد استعملت إسرائيل هذه الطريقة كثيراً فى فلسطين وفى جنوب لبنان ، وأشار إليهم إميل فى كتاباته أكثر من مرة .

حريز اليقظان التي دفعت إلى السير وراء جثمانه مئات من عارفي فضله ، حامليه إلى مثواه الأخير »[٥٢] .

وهكذا يعلي الكاتب هذا الجانب الايجابي في شخصية صديقه ، ولكنه في مقابل هذه المنقبة يستثير في شخصية سلبياتها ليصل بها في النهاية إلى الإخفاق المساوى للانتحار بسبب تطرفه ، سواء في الجوانب السلبية (الحذر الشديد والتحرز واليقظة !) ، أو في الجوانب الإيجابية (الحماسة والاندفاع في المواقف الوطنية) . ويبدأ الكاتب في الإعداد لهذه النتيجة منذ راح يزيد في يقظة صاحبه وتحرزه ، ويدفع بالأحداث إلى التأزم . « وبمرور الأيام أثقلت اليقظة على صاحبنا المرحوم حريز اليقظان » حتى يصل به إلى حد الهياج ، وقد تبين أن أحد أعضاء الحزب كان عميلاً مأجوراً زرعته السلطة في صفوف الحزب . ففي الوقت الذي يبدو فيه الكاتب في هدوء المجرب الواثق وهو يربط نضال الحزب بقواعد شعبية مكينة ، « وهل استطاع المزروعون . في يوم من الأيام ، أن يحرقوا ما زرعه الشعب بأكفه ؟ »[٥٣] ، يبرز لنا صاحبه اليقظان وقد تعمق في نفسه الحذر إلى حد الخوف ، حتى من (خياله) كما تقول العامة ، فقد هجر قهقهته ، وأصبح متجهماً ساخطاً متأففاً ، لا يتحدث في السياسة إلا همساً ، وهو يطلق جهاز (الراديو) عاليا ؛ فقد راحت تتأكله الوساوس والهواجس ، خصوصاً وقد « استدعوه أمس وحققوا معه في حديث جرى بيني وبينه في بيته ، وأن ما نقلوه صحيح ، وأنه متأكد من أنهم زرعوا ، في هذه الغرفة من بيته ، آلة التقاط للصوت ، فلا يصلح الكلام هنا . قلت : ولا في أي مكان آخر ؟ قال : ولا في أي مكان آخر . قلت : بل يصلح الكلام الصحيح في كل مكان . قال : الحذر الحذر »[٥٤] .

ويطل علينا إميل في صورة الجاحظ الساخرة ، كأنه يستلهم رسالته في قاضي البصرة التي وصف فيها عبد الله بن سوّار ؛ فقد وصل الأمر بحريز اليقظان إلى ما يشبه أن يكون هوساً ؛ فلم يعد حديثه سوى همهمة . « . . .فإذا سألته رأيه في أمر أطلق من فمه حشرجة ، تارة مبحوحة وتارة خشنة ، على حسب المدلول الذي يريده لهذه الحشرجة . فإذا ألححت عليه رفع حاجبيه تارة ، وأغمض عينيه أو فتحهما تارة أخرى . وكان على أن أفهم من هذه الحركات والهمهمات والحشرجات رأيه في الأمر » .

« وفي إحدى هذه الجلسات نسيت أنني حيوان ناطق فجاريته في لغة السر العميق التي اختارها إمعاناً في الاحتراس ، فصرت أهمهم رداً على همهمته ، وأرفع حاجبي فيخفض حاجبيه ، فأخرج الحشرجة من فمي فيرد على بأحسن منها . وبقينا على هذه الحال حتى أديرت القهوة ، فانصرفت »[٥٥] .

ويثقل الأمر على حريز ؛ فقد أصبح « رهين المحبسين : بيته وصدره ؛ وراح يدمن الخمر يستعين بها على احتمال الكتمان ، فلا يخرج من بيته إلا لقضاء هذه الحاجة ، أو ليحملها معه إلى بيته محترساً »[٥٦] . وينتقل إميل بشخصيته من النقيض إلى النقيض ، ويختفي فيها (حريز اليقظان) ، ويطغى عليها (السلطعون) بسذاجته وطيبة قلبه . . ينقلب على ظهره ، وينصب فكيه استعداداً للقتال ، فيؤسر على أهون سبيل » . يخرج من محبسه ليفاجيء الناس بحضوره اجتماعاً انتخابياً يعقده الحزب . ويطغى عليه الانفعال وتدفعه الحماسة ، ويعلو بصوته على صوت الأكف والهتافات ، « يقطع كل نأمة ، ويذهل الحضور . كان صاحبنا المرحوم حريز التفيظان يهتف ، بأعلى ما في حنجرته التي حبسها دهراً ، بهتافات قومية متطرفة »[٥٧] . ويظل يهذي ويردد دونما رابط سؤاله المقيم : ما هي النهاية ؟ ما هي النهاية ؟

« اعتقل في الليلة نفسها . وخرج بعد أسبوع وقد ضرب وأهين ، فوقع في الفراش ، ولم يخرج من بيته بعدها إلا محمولاً على الخشبة »[٥٨] .

وتأتي هذه القصة ــ المرثية في أربعين حريز اليقظان (السلطعون) بناء على طلب أحد الأصدقاء تفسيراً لابتسامة صاحبها في أثناء الجنازة ، وقد سقطت على رأسه تفاحة نيوتن ، فوجد الجواب عن السؤال الذي أقض صديقه المرحوم طوال عمره : « هذه هي النهاية ، ياصاحبي ؛ نهاية الذي لا يتلفت حوله بل يتلفت إلى داخله ، فلا يرى حوله سوى الظلال الغريبة ، فينقلب على ظهره ، وينصب فكيه للقتال . أيهما تقاتل : نفسك أم ظلالك »[٥٩] .

واضح في هذه القصة أنها ، في هذه الفترة التي تلت هزيمة ١٩٦٧ ، بما كشفته من نقص في أساليب النضال ، وتطرف في الشعارات ، تدعو إلى هدف معين ونهج خاص يقول بهما ويتبعهما الحزب الشيوعي في الأرض المحتلة . ويوجه الكاتب إلى هذا النهج وذاك الهدف بطريقة مباشرة ، وبأخرى غير مباشرة . أما الأخرى فبإظهار سلبيات نهج الدعوة القومية المتطرفة الموصلة ، في رأيه ، إلى الانتحار أو ما يشبهه . أما طريقة الحزب ، فتقوم ، في رأيه ، على الاتزان والهدوء وعدم التطرف ؛ وذلك أدعى إلى النجاح وتحقيق الأهداف . ففي الاجتماع الانتخابي الذي تدخل فيه (السلطعون) باندفاعه وتطرفه ، كان خطيب الحزب « في عنفوان خطابه ، والتصفيق له يتابع التصفيق ، وأمل الحياة يدفع إلى العمل »[٦٠] . ثم إن جماعة الحزب يتجمعون حول السلطعون ، وهو في سورة هياجه وثورته ، ويأخذونه بأقصى ما استطاعوا من هدوء ، خارج القاعة . . ثم أخيراً ، وبعد مواراة جثمانه ، « عدنا إلى أعمالنا ، نجمع الرجال مع الرجال ، لنوسع في الظلال التي يتفيأ بها حاثو الخطو نحو ما سيأتي »[٦١] .

إنه نهج مختلف تماماً . . وعلى الرغم من وضوح الدعوة إلى هذا النهج ، وبغض النظر عن الموقف تجاهه أو تجاه الأهداف فيه ، ثم على الرغم من وضوح التكوين الذي خلق عليه شخصية (حريز اليقظان ــ السلطعون) ، فإن القصة لم

تتحول إلى ما يشبه عملاً دعائياً . واستطاع الكاتب ، بحذقه ونضجه الفنيين ، أن ينقذ قصته من السقوط فى هذا المدار . وهو اذ كان مخلصاً لفنه ولمبادئه ، لم يخضع إخلاصه للفن لإخلاصه فى المبدأ والعقيدة ؛ فلم يتدن فى فنه على حساب فكرته وهدفه .
لقد ظلت روح الفن تحوم وترفرف فى أجواء القصة من خلال أساليب العرض المتنوعة ، التى مازج بينها فى قوة واقتدار ، بحيث جعل القارىء يظل مشدوداً إلى قصته فى كثير من الشغف والتوقع والإعجاب . وقد أعان على ذلك ما يسرى فى القصة من روح التبسط والعفوية والتهكم الساخر ، على الرغم من أهمية الموضوع وخطورته . وتتجلى هذه الروح فى كثير من المواقف والتعبيرات والألفاظ ؛ وكلها توحى بخبرة الكاتب الحياتية ونضجه الفنى ، وبها يقبض على حقيقة موضوعه فيشكله ويوجهه حسبما يريد ، وبمستوى العمق الفكرى الذى يتطلبه الموقف . فهو يدهشك مثلاً ، إذ يجمع فى شخصه بين هذه البساطة التى تتحدث عن مقعد الدراسة الذى جاور عليه صديقه ، وكان قد « أكلته أسنان من سبقنا فى المدرسة الابتدائية »[٦٢] ، وبين هذه القدرة على التعمق فى بحث ألقاب (ولدنتنا) وأسرارها . وهو من مثل هذه المداخل ينفذ إلى أعماق النفس ، ويكسب ثقة القارىء ورضاه . وأكثر من ذلك ، فإنه ، وهو يؤكد هذا الرضا وتلك الثقة ، يطورهما إلى حد الإعجاب والتعاطف الإنسانى ، حيث يضع القارىء فى دائرة خصوصياته الحميمة ، من خلال لمح شاعرى فياض بالعاطفة والحب الإنسانيين : بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧ عاد إميل إلى بيته القديم فى رام الله ، وفى سياق حديثه مع صديقه (حريز اليقظان) عن بعض مفارقات هذه الهزيمة يقول : « ولم أشأ أن أخبره بأننى وجدت البيت الذى سكنته فى رام الله مهجوراً منذ أن أخليته . وبأننى لففت حوله ، وطلعت على عتبته ، ونظرت من إحدى النوافذ عنكبوتاً قد نسج خيوطاً احتوت السقف كله ، فتأملت أن يكون من بقايانا ، فسألته : هل تذكرنى ؟ فظل ينسج خيوطه »[٦٣] . ألا يذكرنا هذا الموقف المأسوى ، بشاعريته الحزينة ، بقصيدة إبراهيم ناجى « العودة »[٦٤] ، التى رأى فيها بيت الحبيب بعد غياب طويل ، وقد خلا من الحبيب وساكنيه ، فقال فى ذلك :

والبلى ! أبصرته رأى العيان	ويداه تنسجان العنكبوت
صحت ياويحك تبدو فى مكان	كل شيء فيه حى لا يموت !

إن هذه القطعة الحية من ذكريات القصاص الشخصية لم يشأ أن يطلع صديقه المرحوم عليها ، لعمق تأثيرها ، ولكنه لم يرد أن يفوت على قارئه فرصة معرفتها ، فيخصه بمعرفتها ، كمن يأتمن صديقاً حميماً على سر من أسراره ، تتجسد فيه ملامح قضيته الإنسانية من ناحية ، كما تتلخص القضية الوطنية من ناحية ثانية .

ويبدو إميل فى أحيان كثيرة ذا حساسية لغوية مرهفة ، يقود القارىء إلى دلالاتها بروحه الفكهة ، حيث يمزج فيها بين السخرية والجد ، فيطلعه على أعماق مشاعره إذ يكشف عنها من خلال مفاجآته بتغيير ظاهرى بسيط فى تعبير شائع ، أو بعبارة تبدو معترضة ، أو بلفظه تبدو ، باستعمالها ، ناشزة فى جو البساطة العام ، وإن جاءت فى السياق لتوقظ فى الذهن نشوز الحالة فى الموقف العام . يقول فى تفسير ابتسامه ، وليس ضحكه ، فى جنازة المرحوم حريز اليقظان : « أما والله ما ضحكت ياأخى ، وشر البلية لا يضحك ، ولكننى ابتسمت ؛ لأننى وجدت ، على حين غرة ، الجواب عن السؤال الذى أقضه طول حياته . ولو كنت وجدت هذا الجواب وهو على قيد الحياة ، وأخبرته به ، لا بتسم معى . وفطنت إلى طيبة سرطان البحر ، فجعلته عنواناً . وستبتسم أنت أيضاً ، حباً وحسرة ، حين تعلم عنه ما علمت »[٦٥] . وفى حديثه عن هتافات صديقه العالية فى اجتماع الحزب الانتخابى يستعمل كلمة (نأمة) بغرابتها فى سياق لغته البسيطة ، فتجسد بنشوزها فى سياق الجو العام نشوز صاحبه فى سياق الاجتماع .

هكذا هو إميل حبيبى حين يكتب آثاره الأدبية ؛ يستحيل باستغراقه فى موضوعاتها إلى كتلة حية من الحساسية والنبض : يعيش موضوعاته بهذا النبض ، ويتنفسها بتلك الحساسية .

٤ ـ عالم إميل حبيبى القصصى .

يلحظ القارىء من خلال الدراسة المفصلة لهذه الأعمال القصصية أن كاتبها صاحب رؤية فكرية وسياسية واضحة ، وأنه ، بصفته مبدعاً ، يشكل هذه الرؤية من خلال عالم فنى خاص ، يدأب على تصويره واستكمال عرضه من خلال أعماله كلها . وتنبثق هذه الرؤية بشكل أساسى من الهاجس الوطنى القرين الذى يتسلط على الكاتب ويشغله كهم مقيم ، فلا نجد فى قصصه اهتماما آخر إلى جانب الهم الوطنى ، إلا بمقدار ما يتشبع به هذا الهم من الحقيقة الإنسانية . وإذا كانت الحياة ، كما يقول محمد يوسف نجم ، « تمتد بتجاربها وراء الشاعر لتجنح خياله وتمده بالصور والتشبيهات ، ولكنها تنبسط أمام القاص ليسرح فيها بصره وحواسه وفكره ، ويجعلها موضوع اهتمامه وتطلعه وأمله ، وعندما يعمد إلى تصويرها فإن غايته من وراء ذلك هى أن يبرز المعنى الذى تنطوى عليه أو يراه هو فيها »[٦٦] ، فإن إميل حبيبى القصاص يركز اهتمامه على بعض مظاهر القضية الوطنية وآثارها فى حياة الناس ، فى إطار الحياة العامة التى يحياها مجتمعه ، ويختار هو أو يستلهم منها ، عناصر عالمه الفنى . ولا يهمنا فى الحقيقة أن تكون مواد عالمه القصصى وعناصره حقيقية أو متخيلة ، فيكفى أن يختلط ما يمكن أن يكون اختاره من الحياة الواقعية بما يمكن أن يكون اخترعه من عناصر هذا العالم ، حتى يتشكل لديه من مزاج الحالتين عالم فنى قد يكون ، بنماذجه ، أصدق فى الدلالة من العناصر الواقعية ذاتها . وهل

هناك من هو قادر على الإحاطة بكل عناصر الواقع واستقصاء مواده جميعها ؟

وبموهبته الفذة ، وقدرته الشجاعة على امتشاق الكلمة ، أحال إميل حبيبي عناصر هذا العالم جميعها ، المختارة منها والمخترعة ، إلى لقطات ذكية تشف عن مدى معايشته مأساة مجتمعه ، وتمثله لحقيقة الوطن وقضيته ، وللأفكار والرؤى التي تتحكم في تشكيل هذا العالم ، بحيث أصبحت روح المأساة الوطنية في أعماله تمثل صفة الفلسطينية وجوهرها في هذه الأعمال ؛ فقد تمكن ، بجدارة ، من بلورة نبض الحياة الحقيقية والبشر الحقيقيين في فلسطين المحتلة وملامحهم . لقد مثل بشخصية الراوى أحياناً ، وبشخصية الكهل القاعد على عتبة الستين أحياناً أخرى ، ومن خلال بعض شخوص قصصه ، وبخاصة كبار السن من أهل التجربة والخبرة في حياة فلسطين قبل النكبة ومن بعدها — مَثّل عن طريق هذه الشخصيات كلها القصاص الدقيق البصر والملاحظة ، وصاحب البصيرة الشفيفة ، فكان دقيق الوصف ، قادراً على النفاذ إلى أعماق الحياة والنفس البشرية في كثير من أحوالها . ولذلك ، وبدفء مشاركته الإنسانية مع الآخرين ، تمكن من أن يفهم الواقع غير الإنسانى ، وأن يتمثل عالم القهر الفظيع ، اللذين فرضا على وطنه وأهله . ومن هنا كان أدبه فضحاً لهذا الواقع ، وإشعاراً بمساوئه ، ونضالاً من أجل خلاص هذا العالم وتطهيره ، بالتنبيه على ما فيه من ظلم وقهر . وقد ظل متفائلاً بإمكان تحقيق هذا التطهير وذاك الخلاص ، من خلال اعتقاده بعدم خلود واقع التخلف والهزيمة وأسبابها في العالم العربي ؛ كأنه مؤمن أشد الإيمان ، ولا غرو ، بمقولة بريشت : « إن الوضع طالما أنه وصل إلى هذا الحد ، فهو لن يبقى عند هذا الحد »[٦٧] . وجسد هذا الإيمان لديه بحقيقة التاريخ ، ومن خلال وقائعه ممثلة في الماضى وفي الحاضر ؛ الأمر الذى أبرز سطوة الماضى وتسلطه على عالمه القصصى ، بوصفه عالم الاستقرار والطمأنينة ؛ فظلت أصداؤه تتردد في أعماله باستمرار ، وتدفعه إلى رفض الحاضر المؤلم البشع ، بكل ما فيه من عسف وقهر ولا إنسانية . وإذا كان قد التقى لديه الماضى بالحاضر في جدلية حياتية عميقة ، فلكى يتولد عنهما في المحصلة وفي الزمان الآتى مستقبل إنسانى ناضر ، ظل يرنو إليه من خلال رؤية نظرية واعية ، كان لا بد لها من أن تدفعه إلى هذا النظر المستقبلى للقضية الوطنية . هكذا ، ومن فوق الصليب الذى يرى شعبه مدقوقا عليه ، ظل يبحث له عن طريق الأمل والخلاص من عالم الصليب هذا .

والسؤال الذى يمكن أن يطرح نفسه هنا هو : هل الأديب قادر على تحقيق مثل هذا الخلاص ؟ وما دوره فيه ؟

إن « تاريخ الإنسانية ملىء بالتعسف ، ولكنه ملىء أيضاً بالنماذج الفنية العظيمة . . . إذا كان الوعى يقودنا إلى استحالة تغيير شىء ، فإن وظيفة الفن تنتهى ؛ فهنالك واحدة من الوظائف الأساسية هى ليست تصوير هذه الاستحالة فقط لا ستنباط صور معادلة أو معدلة ، وإنما أيضاً من أجل إعطاء الأمل ؛ فحتى موت الأبطال يستغل الأمل ؛ وكثير من الحالات السلبية تؤدى إلى إيجابية أكبر من النهايات الإيجابية . إن كتاب العالم لم يكونوا أبداً قادرين على التغيير المباشر لعالمهم . . . وكل التغييرات التى حدثت ، تمت بعد موت الكتاب . . . لقد أحدثوا تغييرات في الجوهر الإنسانى ؛ فحصيلة العمل الإنسانى الإبداعى غيرت الجنس البشرى ، رغم قدرة الأقوياء على تغيير الجغرافيا بسهولة . . . الفن هو المستقبل . . . لا يمكن للكاتب أو الفنان أن يكون سياسياً . السياسى هو الحاضر ، والفنان هو المستقبل »[٦٨] . ويؤكد شكرى عياد هذه الفكرة بقوله الموجز العميق : « فحين لا يملك الإنسان تغيير الواقع بالفعل ، يغيره بالكلمة الفعل . ويبقى حلم العدالة ، ويقين النصر ، قوة للمعذبين والمظلومين والشهداء »[٦٩] .

والإحساس بتحقق حلم العدالة ويقين النصر يستبطن أعمال إميل حبيبى ويُظلها في وقت واحد ؛ فهو مقتنع حتى الأعماق بضعف الظالم وهشاشة وجوده ، وبأن الشعب المظلوم أقوى منه في حقيقته . ومن هنا فاضت على كتاباته روح السخر والتهكم والاستخفاف بهذا الظالم ، كما التمعت في أجواء هذه الكتابات روح التفاؤل ، وكثر في عالمها الإيماء إلى طريق الخلاص وأمل الانتصار . نلمس هذا على ألسنة كثيرين من الشخوص ، وفي التصرفات الواعدة للأطفال منهم بخاصة ، كما نلمسه في لحظات الزمن التى تتحرك فيها الأحداث ؛ فهى في الغالب ، بدايات صبح وإشراق وربيع ، توحى بما يمكن أن يكون قد استقر في إدراك الكاتب من أن النضال هو في بداياته ، وأنه سيكون طويلاً ، ولكنه يظل يشف عن تفاؤل وأمل عظيمين بالخلاص والنصر . وصيغ الأفعال المستخدمة ، سواء كانت في الماضى أو في المضارع ، توحى هى الأخرى بالاستمرارية والتعانق ، وتقود الذهن ، من ثم ، إلى المستقبل الذى يرنو إليه .

وإذا كانت الأمكنة التى تدور فيها أحداث هذه الأعمال القصصية محدودة دائماً ، دون أن تتغير أو تتسع دائرتها ، فليس ذلك تمشياً مع مقتضيات العمل القصصى القصير في محدودية حوادثه وشخصياته فحسب ، وإنما نرى هذا التحديد والتضييق في المكان (في « مرثية السلطعون » : داخل بيت ، ضمن أسلاك شائكة في بيت صفافا ، دغل عائلة الإبراهيمى ، بيته القديم المغلق في رام الله والعنكبوت ، قاعة اجتماع الحزب) .

(في « بوابة مندلباوم » : مكان البوابة ، الأرض الحرام ، وادى الموت) .

(في « النورية » : الزقاق في وادى النسناس ، غرفة . . كشك الصودا والجازوزة) .

(في تمثيلية « قدر الدنيا » : غرفة الديوان في بيت أبى حسن ، في العاشرة ليلاً) .

يمكن أن يحمل الدلالة على الحصار والضيق النفسي اللذين يحسها الكاتب تحت الاحتلال ، كأنه يشير بذلك إلى أن هذا الغنى والخصب ، والغرابة والمفارقة فى أحداث عالمه القصصى ، التى تقع فى هذه البؤرة المكانية المحدودة أو المحاصرة ، إنما هى صورة مكثفة جداً لوقائع متنوعة فى غرابتها ومفارقاتها ، تقع على الساحة الأوسع فى عالم الناس الحقيقى ، كأن هذا العالم فى غنى أحداثه وغرابتها يشبه أن يكون أرضاً تعج بالآثار ؛ فما إن تقلب حجراً حتى ترى تحته أثراً . . . وهكذا ، فحياة كل بقعة وكل فرد ، فيها من آثار النكبة والمأساة ملامح كثيرة ، ومعالم متنوعة .

وإذا كان إميل يلتفت إلى الماضى فى الزمان ، بأمنه وسعادته ، ليقارنه بالحاضر منه ، بقسوته وبشاعته ، فإنه يعود إلى الماضى فى المكان كى يتجسم تمثيل قصصه فيما يشبه شريطاً مرئياً يحاول أن يوضح فيه ، أحياناً ، عناصر الطروء والهشاشة ، صفتى الكيان الجديد . رأينا ذلك فى « بوابة مندلباوم » - آثار الحرب ، والبابان ، هنا ، وهناك ؛ ونراه كذلك فى ذلك الزقاق فى وادى النسناس ، من خلال غرفته التى ولد فيها ، وكان يحلم أن تحولها أمته إلى متحف يجمع فيه تراثه العظيم ، ولكن الغرفة فى الكيان الجديد هدم جدارها ، وحولت إلى (كشك صودا وجازوزة) ؛ الأمر الذى جعل زنوبيا النورية تشير إليها . . وتغرق فى الضحك . . ضحك الاستهجان والاستخفاف والاستهانة . حتى الصودا والجازوزة لا تعدان من ضروريات الحياة أو أساسياتها ؛ فهما عنصران عارضان ، ليس فى الحياة اليومية فحسب ، بل فى اللحظة الآنية أيضاً .

ويظل عنصر الشخصية فى عالمه القصصى ، وكذلك طريقة بنائه هذا العالم ، سواء فى لغته أو أساليبه البنائية ، أبرز عناصر هذا العالم وأكثرها حضوراً وحيوية . فشخصياته ، على قلتها وبساطتها ، تتميز بثرائها الإنسانى ، ووضوح مشاعرها ومضامينها الفكرية . وجميعها ، حقيقية أو أشبه بالحقيقية ، من عامة الناس أصلاً ، ومن قلب الأحداث اليومية التى تجابه العرب داخل فلسطين المحتلة ؛ تحس فى أعماقها بالقهر اللا إنسانى الذى فرض على حياتها أفراداً وجماعات ، فى أبشع صور العسف والظلم . وعلى العموم ، فقد خلق شخصياته على نمطين رئيسيين : النمط الأول وهو الغالب ؛ شخصيات إيجابية وقفت أمام هذا الظلم الذى تخطط له وتنفذه سلطة الدولة بكل مؤسساتها وأجهزتها ، دون أن تهون أو تستخذى؛ فلم تصعر أكتافها ، ولم تستسلم ، وإنما ظلت تدأب على فضح هذا الواقع ، وتسعى للتخلص من قهره . وهى تدرك أن نضالها سيطول حتماً ، ولكنها ، وهى تعتمد على قوة الاحتمال والصبر ، تدرك أن مهمتها مثل مهمة الأديب ، أشبه ما تكون بحرفة النمل . ولذلك فهى فى دأبها على النضال والمقاومة ، تضع عينها على عنصر الأجيال القادمة ، فتمهد لهم الطريق ، وتشعرهم بواجبهم فى المستقبل . وتتضح هذه المظاهر من خلال اطراد صراعها مع عالمها الراهن ، ولو كان صراعاً صامتاً يتبدى من خلال عدم قبولها لهذا العالم . والنمط الثانى ، شخصيات سلبية ، تعمد أن يجسد من خلالها فكرة الاستخذاء ليكشف فيها روح الضعف والخنوع فى الإنسان ، وليفضح فكرة التعاون مع الأعداء والعمالة لسلطاتهم ، وذلك إيماناً منه بأن بعض المواقف السلبية يمكن أن تؤدى أحيانا إلى إيجابية أكبر من بعض المواقف الإيجابية .

ويبرز الكاتب ملامح هذه الشخصيات من خلال الاهتمام بعلاقاتها الظاهرية المتمثلة فى سلوكها المادى وأقوالها أو تعليقاتها المباشرة والمعلنة ، أكثر من حياتها الداخلية التى تبرز - أكثر ما تبرز - من خلال المفارقات الساخرة التى تتعرض لها أو تعلنها هى . ويوظفها الكاتب دائماً كعنصر بنائى فى القصة ، يسهم فى سبر أغوار الشخصية أو الموقف . وهكذا يبدو الصراع فى القصة هو صراع الشخصية ضد واقعها فى العالم الخارجى ، وليس صراعها الداخلى مع الذات .

وشخصياته ، على العموم ، أدنى إلى أن تكون نماذج إنسانية عامة ، تحمل الدلالة على الجماعة أكثر مما تحمل الدلالة على أفراد بأعيانهم ، ولذلك فقد قلت الأسماء عنده (إلا فى تمثيلة « قدر الدنيا » - محكوماً بطبيعة العمل) . وكما قلت الأسماء قلت الأوصاف الخارجية المحددة للسمات الشخصية ؛ لأن الشخصية لديه لم تعد أهميتها فى ذاتها ، سواء باسمها أم بصفاتها ، وإنما أهميتها فيما تمثله وتدل عليه بصفتها النموذجية . والمرات القليلة التى وقف فيها الكاتب عند أوصاف الشخصية الخارجية هى المرات التى أعطى فيها الشخصية اسماً (حريز اليقظان ، زنوبا) بشكل خاص . وليس غريباً ، بل إن من الطبيعى فى هذا العالم القصصى المحاصر أن تكون شخصياته من الشخصيات المأزومة والخيرة معاً ؛ ولذلك فهى معادية للشر ، وغير راضية عن واقعها ؛ تربط بينها علاقات حميمة وود متبادل ، وإن كان غير معلن . وكأن الكاتب ـ بذلك - يعكس إحساسها المشترك بوطأة القهر ، وضرورة إبداء القوة على احتماله فى صمت ، ومقاومته فى سرية . وتبدو هذه الشخصيات ، شخصيات غير نامية ؛ إذ هى ثابتة ثبات الإيمان على فكرها ومواقفها ، والأحداث لا تكاد تتطور تطوراً أفقياً بشكل خاص ؛ وهذا ما يجعل القصة تبدو - فى أجزائها - كأنها تقدم ، فى شىء من التنويع والحيوية ، مشاهد حياتية تترك للقارىء أن يستنتج منها مايراه ، وأن يفسرها بالطريقة التى تقنعه ، وإن كان جرى الإعداد والتوجيه لهذا الاقتناع بوسائل فنية عدة .

وإذا كانت الشخصيات من أبرز ملامح عالمه الفنى ، فإن عنصر الطفولة فى هذا الإطار يبدو من أبرز معالم هذه الشخصيات ؛ فالطفولة تجسد ، فى مجابهة سطوة القهر القائم ، نشدان البراءة والنقاء من ناحية ، كما تجسد عنصر الرفض والمقاومة المنذور فى المستقبل . ولذلك ، فإنه إذا كانت

الشخصيات من جيل الكبار أو من الجيل الوسط ، من الشخصيات الثابتة وغير النامية ، فإن شخصيات الأطفال ، بما يتجسد فيها من روح التمرد الطفولى الصغير ، تبدو واعدة ، على مستوى الجيل ، بنمو روح التمرد وتضخمه بموازاة المستقبل الذى ينتظرها .

وإذا كان إميل قد توافرت له عناصر هذا العالم الفنى ، إن بالاختراع أو بالاختيار من الحياة ، فإن السؤال الذى يمكن أن نطرحه هنا هو : ما أدوات المواد الخام التى لجأ إليها الكاتب من أجل صياغة هذا العالم ؟ وكيف كان يصوغه ؟ ولا شك أن المادة الخام المقصودة هنا هى مادة اللغة ، التى هى أشبه ماتكون فى مثل هذه الحالة التى نود أن نشكل فيها عناصر هذا البناء فى عالم مستقل ، بمادة الأسمنت التى تعمل على تماسك البناء وصلابته وثبوته على شكله المحدد . وفى الحقيقة ، فإن الكاتب ، أى كاتب ، لا يمكنه أن ينجح فى إقامة هذا البناء المتماسك ما لم يكن قد تحددت رؤيته الفكرية والفنية ، واتضحت فى ذهنه ، إلى جانب استكمال أدواته الفنية . ويبدو إميل ، مع شحه فى الكتابة القصصية حتى تلك الحقبة ، أنه كان قد حقق الأمرين معاً ؛ فقد اكتسب بتجربته الحياتية والكتابية تحديد هذه الرؤية ووضوحها من خلال معايشته مجتمعه بشكل عميق ومتعاطف ، كما كانت قد اكتملت أدواته الفنية ، حتى ليمكننا أن نعد هذه الحقبة فى حياته الإبداعية مرحلة التأسيس الحقيقى لديه . ومن خلال معايشته الواقع وتمثله لحياته ، وبصدقه وإخلاصه تمثلت له لغة الواقع السليمة لغة تعبير أدبى ، يمكن أن تفى بالحاجة الفنية على أحسن حال . ومن هنا كان دينه للحياة الشعبية وللتراث الشعبى ، بما يسمها من البساطة والصدق ، ومن الحيوية والتوهج وعمق التأثير ، حيث جاءت لغته متوهجة بالحركة ، متسمة بالاقتصاد والتركيز ، متدفقة بالحياة . وإذا كانت سمتا البساطة والصدق من أبرز سمات كتاباته نتيجة لروحها وميسمها القريبين من الإلف الشعبى ، فلا يعنى ذلك أن كتاباته كانت سطحية أو قريبة الغور ، فقد أتت كتاباته القصصية كثيفة النسيج ، غزيرة الدلالات ، وإن تقنعت فى مظهر من السهولة يستر أعماقها ، وما يتقطر فيه من روح مجتمعها المحلى ، موسوماً بميسم إنسانى حميم .

وعلى الرغم من شحه فى الكتابة القصصية ، فإنه يتقن هذه الصنعة القصصية كأفضل أصحابها البارزين ؛ فقد استفاد ، على غرار هيمنجواى ، من عمله مدة طويلة فى الصحافة ، ومزج هذه الخبرة بتجاربه الحياتية العامة ، وبثقافته الغنية ، فجاءت كتاباته القصصية غنية بمادتها وأفكارها ، واضحة فى رؤيتها ، خالية من الحشو والمعلومات السردية والوعظ والأحكام الأخلاقية . وقد اعتمد كثيراً من الأساليب الفنية فى قصصه ، والإيحاء بالصورة والرمز ، بحيث تخفى فى باطنها ، على غرار تكنيك هيمنجواى ، أكثر مما تظهر من الدلالات ، ليحقق بذلك ما نحسه من خلال جبل الجليد الناتج عن كون ثمنه فقط فوق سطح الماء) . ولجأ فى سبيل ذلك إلى مزج أساليب قصصية متنوعة تداخلت وتشابكت معاً فى فنية وقدرة وانسجام ، بحيث تكاملت أبنية عالمه والحبكة الفنية فيه ، بطريقة تخالف تماماً البنية القصصية المدماكية ، التى تقوم على مجرد السرد التقليدى ومراكمة الأحداث . وانطلاقاً من المنطق الداخلى للقصة ، وتساوق تصميمها الخاص ، راوح الكاتب بين الأسلوب السردى وأسلوب الراوى بلسانه وبلسان الغائب ، ولجأ أحياناً إلى الحوار مع بعض الشخوص أو بينها ، وداخل بين هذه الأساليب فيما يشبه أحياناً أسلوب القطع السينمائى أو المونتاج ، كما اعتمد على تيار الوعى والمونولوج الداخلى ، على نحو أغنى قصصه ، وجعل الحياة تدب فى جوانبها . ويمكن أن يقال من هذه الناحية إن إميل حبيبى قد أشار بأعماله القليلة ، ومنذ وقت مبكر ، إلى الخروج بالقصة العربية القصيرة إلى ميادين التجديد ، مع طبعها بخصائص البيئة المحلية ، وربطها ربطاً حيياً بروح التراث وبأساليبه التعبيرية ، ليحقق بهذه الخصوصية ، التى ستتسع لديه فيما بعد ، قدراً مما بشر به من إسهام الأمة فى إثراء حقيقة هذا الفن وفى ازدهاره .

هــوامش

(١ - ٢) انظر الكتاب الذى ضم الأعمال : ٢١٤ . يذكر الكاتب فى ذلك بما يقال فى بكاء النساء الغربيات ونواحهن فى المآتم من أنه بكاء ونواح على أعزائهن وتفريج لكروبهن فيهم .

(٣-٤) الكتاب : ٢١٤ ــ ٢١٥

(٥) انظر شكرى عياد « القصة القصيرة فى مصر . . . » : ٢٣ ، نقلاً عن مقالة دائرة المعارف البريطانية فى مادة (Short Story) . وكذلك : Hudson, op. cit., p.340 ــ انظر هامش (١) الصفحة نفسها .

(٦) الكتاب : ٢١٥ .

(٧) الكتاب : ٢١٥ .
(٨) الكتاب : ٢٢٣
(٩) م . ن : كرر ذلك فى الصفحات ٢١٥ ، ٢١٦ ، ٢٢٥
(١٠) م . ن : ٢١٧
(١١) الكتاب : ٢١٨
(١٢) الكتاب : ٢١٨
(١٣) م . ن : ٢١٨
(١٤) م . ن : ٢١٨
(١٥) م . ن : ٢١٨
(١٦) م . ن : ٢١٨ ــ ٢١٩
(١٧) م . ن : ٢١٨ ــ ٢١٩
(١٨) : الكتاب : ٢٢٠
(١٩ - ٢٢) : الكتاب : ٢٢٠
(٢٣) م . ن : ٢٢١
(٢٤) م . ن : ٢٢٤
(٢٥ - ٢٦) م . ن : ٢٢٤ ، ٢٢٥
(٢٧) م . ن : ٢٢٥ . انظر تأكيده ذلك فى صفحة ٢١٧ أيضاً .
(٢٨ - ٣٢) م . ن : ٢١٨ ، ٢١٩ ، ٢٢١ ، ٢٢٢
(٣٣ - ٣٤) الكتاب : ٢٢٣
(٣٥) م . ن : ٢٢٤
(٣٦) انظر هذا كله فى الكتاب : ٢٢١ ــ ٢٢٢
(٣٧) الكتاب : ٢١٦ ــ ٢١٧
(٣٨) الكتاب : ٢٢٢ . أنظر حديثه عن الحلاق وموقفه مع زنوبا : ٢٢٣ ــ ٢٢٤
(٣٩) م . ن : ٢٢٣
(٤٠) م . ن : ٢١٧
(٤١) الكتاب : ٢١٥ ــ ٢١٦
(٤٢) الكتاب : ٢٠٢
(٤٣) الكتاب : ٢٠٢



(٤٤ ــ ٤٥) م . ن : ٢٠١
(٤٦) الكتاب : ٢٠١ ــ ٢٠٢
(٤٧ ــ ٤٨) م . ن : ٢٠٥ ، ٢٠٢ على التوالى
(٤٩) الكتاب : ٢٠٢ ـ ٢٠٣
(٥٠) م . ن : ٢٠٤
(٥١ ــ ٥٢) الكتاب : ٢٠٥
(٥٣) م . ن : ٢٠٥
(٥٤) م . ن : ٢٠٥
(٥٥ ــ ٥٦) الكتاب : ٢٠٥ ــ ٢٠٦ ، على التوالى .
(٥٧ ــ ٥٩) م . ن : ٢٠٦ ، ٢٠٦ ـ ٢٠٧ ، ٢٠٦ على التوالى
(٦٠ ــ ٦١) م . ن : ٢٠٦ ، ٢٠٧
(٦٢) الكتاب : ٢٠١
(٦٣) م . ن : ٢٠٤
(٦٤) ديوان « وراء الغمام » ضمن ديوان إبراهيم ناجى ــ مجلد الأعمال الكاملة (دار العودة ــ بيروت ١٩٧٣) : ٢٠
(٦٥) الكتاب : ٢٠٢
(٦٦) انظر مجلة « الفكر العربى » عدد ٢٥ (كانون ثانى ــ شباط ١٩٨٢ ــ بيروت) : ٣٩٢ ــ ضمن مقالة « القصة القصيرة وأوهام الإبداع » بقلم عبد الله أبو هيف ــ نقلاً عن بحث مقدم إلى المؤتمر الحادى عشر للأدباء العرب ١٩٧٧ ، بعنوان « خواطر حول نشأة القصة فى الأدب العربى الحديث » دون ذكر الصفحة .
(٦٧) انظر محمد كروب ــ الأدب الجديد . . والثورة : ٧٧ ــ لم يذكر مصدره فى هذا القول .
(٦٨) مجلة الموقف الأدبى ــ الأعداد : ١٢٣ . ١٢٤ ، ١٢٥ (تموز آب ــ أيلول ١٩٨١ ــ دمشق) : ١٦٩ ــ ١٧٠ ــ فى مقابلة بعنوان « مواجهة نقدية مع التجربة القصصية لوليد إخلاصى » . أجرى المقابلة محمد جمال باروت .
(٦٩) مجلة « فصول » المجلد الثانى ، العدد الرابع ــ ١٩٨٢ : ١٧ ــ مقالة « فن الخبر فى تراثنا القصصى » .

عرض كتاب

الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري

.. دراسة في أصولها وتطورها

تأليف : د. علي البطل

عصام بهي

يغنى التراث - فى كل أشكاله - بالقراءات الجديدة له ؛ لأن هذه القراءات الجديدةلا تعيد تفسير هذا التراث فحسب ، بل إنها أيضا تلفت قراءه إلى أبعاد جديدة لم يُلتفت إليها فى التعبير عن الذات الفردية والجماعية للشاعر ، ربما بسبب تكرار القراءة داخل أطر من التصورات والأفكار لا تكاد تتغير على نحو يهدد هذه التصورات - وربما التراث ذاته بهجوم مَنْ ملّواالتكرار ، دون أن يجدوا بابا جديدا يلجون منه هذا العالم الذى نفترض أنه متجدد على الدوام .

وتعتمد المناهج الجديدة من النقد - فى تثبيت أقدامها وإثبات جدارتها على هذه القراءة الجديدة للتراث ، ويظل محك اختبارها الحقيقى أن تكون قادرة على هذا العطاء فى هذا المجال . والشعر العربى القديم - وشعر ما قبل الإسلام منه بخاصة - يمثل منطقة من مناطق المغامرة والدراسة النقدية لأن التعرض له من جديد إما أن يؤدى بالدارس إلى أن يعيد كلاماً وأفكاراً سبق أن لاكتها الألسن مراراً وتكراراً ، أو يدفعه إلى أن يدير ظهره إلى أكثر ما تعارف عليه الناس قرونا عدة فى سبيل أن يستقبل الدارس - وقراؤه معه - جديداً يمكن أن يقال . ومن ثم فإن عليه أن يكون على حذر - حينئذ - من أن يدخل فى منطقة هى أقرب شىء إلى المجاهل والمتاهات التى يُضل طريقه فيها ركام من التصورات القبلية القاصرة ، وندرة فى الكشوف الأثرية والحضارية ، وكثير مما لم يكشف عنه النقاب بعد ، ولن يساعده فى هذا الطريق إلا بعض من المغامرات الفردية الجسورة ، التى ما تزال - على قيمتها غير المنكورة - فى حاجة إلى أن تعززها الوثائق ومزيد من المغامرات .

ولعل محاولة تفسير شعر ما قبل الإسلام ، من حيث موضوعاته وصوره وعناصره البنائية الأخرى ، تفسيرا أسطوريا ، هى من هذه المحاولات الجادة التى ينبغى قراءتها فى إمعان . فهذا التفسير - من جهة - أقرب إلى طبيعة عصر ما قبل الإسلام ، الحضارية والفنية ، التى يمكن مضاهاتها بما يماثلها من تجارب حضارية وفنية لأمم أخرى مرت بظروف - إلى حد ما - مشابهة . كما أنه قادر - من جهة أخرى - على حلّ كثير من المشكلات الفنية فى هذا التراث التى شكلت للباحثين ألغازا أو ما يشبهها .

إن تكرار صور بعينها ، خيالية ولغوية ، داخل أطر فنية خاصة - أى تكرار صور خاصة داخل موضوعات معينة وما ينشأ بين مفردات هذه الصور من علاقات - يلح فى طلب التفسير مرة أخرى بعيداً عن تلك المقولات المرددة عن كونها مرائى واقعية فى حياة الشاعر ، ينقلها من الواقع إلى الصورة اللغوية - الفنية فى الشعر .

وبالرغم من الوعود الطيبة التى يعد بها هذا الاتجاه فى تفسير الشعر العربى القديم - وهو قادر على تحقيق كثير منها بمزيد من المثابرة - فإن أمامه من العقبات ما يحدّ من قدرته على الانطلاق ؛ أولاها أن المصادر العربية - تحت مؤثرات دينية أو غير دينية - أبت أن تخوض كثيرا فى المنطقة العقدية من حياة العرب قبل الإسلام ، إلا فى النادر ، وفيما لا يمس العقيدة الجديدة - الإسلام - حتى إنها أصبحت لا تضىء

كثيرا هذا المجهل من حياة العرب . وثانيتها أن الكشوف الأثرية فى شبة الجزيرة العربية لم تكد تبدأ ، أو هى لم تصل بعد - من باطن الأرض - إلى الأعماق التى تقوم بهذه المهمة .

وإلى جانب هذا القصور فى الأضواء الملقاة على مادة البحث وبيئته الحضارية ، فإن أمام هذا الاتجاه مزالق هو مهدد على الدوام بالانزلاق إليها ، أو أنه لم يطمح بعد - فى بعض الأبحاث على الأقل - إلى خوض غمارها فى سلام . ولعلّ أبرز هذه المزالق - مما يرتبط بالبحث موضوع هذا العرض - هى أن التسليم بأن الشاعر يمتاح كثيراً من صوره من معين أسطورى ، لا يقف حائلا والتنبه إلى أنه لا يستمد هذه الصور والمواقف التى يبنيها عليها بوصفها أدوات جاهزة تستعبده ، بل إنه يستخدمها ، أو - لنقل - يوظفها لخدمة الغرض الفنى أو الموقف - الذاتى أو الجمعى - الذى يقفه من الحياة . بمعنى آخر ، فإننا حين نبحث عن الأسطورة فى الشعر والدور الذى لعبته فى تشكيله ، ينبغى أن نسأل أيضا عن موقف الشاعر من هذه الأساطير ، وتشكيله لها فى إطار الأدوات الفنية المتاحة ، وتوظيفها جميعا لبناء رؤية خاصة من الحياة ، بحيث لانتصور أن الصورة المستمدة من الأسطورة أو بعض مواقفها تتحول إلى صورة ومواقف نمطية - وإن حدث هذا مع بعض الشعراء الأقل قيمة - يرددها الشاعر دون وعى ، أو أن جهد الوعى الفنى فى ترديدها أن يبحث لها عن (أثواب) لغوية جديدة . فمن يفعل ذلك إنما يتحول بالصورة الشعرية إلى أن تكون مجرد أنماط مكرورة ، كما أشرنا ، بله أن يرتد إلى مقولة نقدية عفا عليها الزمن هى مقولة اللفظ والمعنى التى ترددت طويلا فى النقد العربى القديم .

فى هذا الإطار يمكن أن نقرأ كتاب د. على البطل عن «الصورة فى الشعر العربى حتى آخر القرن الثانى الهجرى ، دراسة فى أصولها وتطورها» والذى كان رسالته للدكتوراه تحت إشراف الأستاذ الدكتور إبراهيم عبد الرحمن بآداب عين شمس .

الكتاب مقسم إلى أربعة أقسام ؛ يبحث القسم الأول منها «الصورة الفنية ، بين المفهوم النظرى والأصول الأسطورية» ، ويميز فى مصطلح الصورة بين مفهومين ؛ قديم يقف عند حدود الصورة البلاغية ، من الشبيه والمجاز ، وحديث يضم إلى الصورة البلاغية نوعين آخرين هما الصورة الذهنية والصورة بوصفها رمزا .

فالصورة قد تخلو من المجاز ، وتكون عباراتها حقيقية الاستعمال ، ومع هذا تشكّل صورة دالة على خيال خصب . كما أن تأثر الدراسات الأدبية الحديثة فى بحث مفهوم الصورة الفنية بالدرسات النفسية التى فتح فرويد آفاقها ببحوثه فى اللاشعور ، مصدر رمزية الصورة عنده ، وما أضافه يونج من مفهوم «النماذج العليا Archetypes» - أدى إلى تقديم المفهومين اللذين أشرنا إليهما للصورة . فالاتجاه السلوكى يهتم بالصورة الذهنية ، حيث يصنف الصورة بحسب مادتها إلى صور بصرية وسمعية وذوقية مع الصور الحركية والعضوية . وقد تغلب حاسة منها على صورة ما فتنسب إليها ، وقد تشترك أكثر من حاسة فى تكوين صورة أخرى تسمى بالصورة المتكاملة unified image. أما التعريف الثانى فيدرس الصورة بوصفها تجسيداً لرؤية رمزية ، ويهتم منها بالأنماط المكررة ، التى تسمى بعناقيد الصور . وتكرار هذه الصور عند شاعر بعينه ، أو بمجموعة من الشعراء فى عصر بعينه ، يستدعى دراسة الأصول التى نبعت منها هذه الصور - وهى رمزية - وملاحظة ارتباطها بالنماذج العليافى الشعائر والأساطير .

وتشكيل الصورة - وبخاصة الحسية منها - ليس تسجيلا فوتوجرافيا للطبيعة أو «محاكاة» لها ، لكن الشاعر يخضع ما فى الطبيعة لتشكيله ، لتأتى صوره الفنية صورة لفكرته هو وليست صورة للطبيعية ، حيث نرى - فى الصورة الشعرية - ربطا بين عوالم الحس المختلفة ، حتى نوشك - كما يقول ريتشاردز - «أن نراها بمخيلة آذاننا» . ويصبح جمال الصورة - حينئذ - نابعا من كونها صورة فحسب .

وعند دراسته للأصول الأسطورية للصورة ، يذهب إلى أنه ليس من طبائع الأشياء أن ينشأ فن ما ، كالشعر العربى ، ويصل إلى مثل ما وصل إليه من الاستواء فجأة أو فى زمن قصير ، وأنه لابد أن يسبق ذلك مقدمات طويلة من الارتقاء والتطور والتهذيب . ومن ثم فإننا نتوقع أن يكون جانب كبير من تراث الشعر العربى - فى مراحل النشأة والتطور - قد أفلتت نصوصه من حافظة التاريخ الأدبى . ونستطيع أن نفترض - كما يقول الباحث أيضا - أن هذا التراث الضائع قد ترك أثراً ما فى القسم الذى وصل إلينا ، يدل عليه تسرب صور كثيرة من الشعر القديم إلى شعر الحقبة المتأخرة من العصر الجاهلى ، يمكن ردّها إلى تقاليد فنية ذات صلة وثيقة بممارسات دينية موغلة فى القدم . فلقد نشأت الفنون الإنسانية مصاحبة للفكر الدينى والممارسات الشعائرية ومعبرة عنها . وعلى الرغم من وجود بعض الآثار الدينية عالقة بما وصل إلينا من شعر ما قبل الإسلام فإنها لا تكفى لرسم صورة واضحة لهذه العقائد ودور الفن المنغم فى أداء طقوسها . وبيان الروابط بين (الدين العربى القديم) والشعر العربى ، سوف يحل كثيراً من المشكلات المتعلقة بالصورة الفنية فى هذا الشعر ؛ فلكثير من صوره أصولها الأسطورية والدينية الموغلة فى القدم . وهذه الصور تفسرها الطقوس الشعائرية فى العقيدة القديمة ؛ لأن الفن نشأ مرتبطا بالسحر والدين ، وكان يؤدى وظيفة مقدسة فى خدمة الطقوس .

كانت آلهة العرب آلهة كواكب فى الأساس ، وكانت الشمس أهمها ، وقد جعلوا لها من الرموز المقدسة المرأة والحصان والمهاة والغزالة والنخلة . وعبدوا القمر ، ورمزوا له بالرجل المكتمل الرجولة والثور ، وبالنسر أحياناً ، وبالحية . ومنها جاء ثالث الثالوث عثتر أو الزهرة ، وكان ذكرا فى الجنوب ، أنثى فى الشمال، وكان للإلهة مناة اختصاص بالحظوظ والأمانى ، وبالموت «المنية» . كذلك عبدوا إلها للقوافل هو «شيع القوم» وإلها للغابة أو للحدود هو «قيس» ، وقد رمزوا له بالأسد» وإلها للقسم واليمين هو «عوض» .

ومن آثار هذه العقائد ما جاء تحت عنوان «أوابد العرب» ، يعنون بذلك نوادرهم وعجائبهم أو خرافاتهم . ومنها التسميات الدينية والطوطمية للأشخاص ، وبعض الكلمات التى تسربت من معانٍ دينية ، وبعض الممارسات التى وصلت إلينا أخبارها ؛ كضرب الثور إذا عافت البقر الماء ، وعقد الرتم ، والتعشير ، فضلا عن عقائدهم فى العتائر والتفير والهام والصدى وأخبار الكهان وغيرها . ومن الطبيعى أن يكون للشعر دور كبير فى طقوس عباداتهم . وإذا كنا قد

فقدناه فإن علينا أن نتلمس آثاره وتقاليده الفنية فى شعر المراحل التى وصلت إلينا آثارها .

بعد هذا القسم النظرى يقدم الباحث ثلاثة أقسام تطبيقية ، أولها «صورة المرأة بين الواقع والمثال» يقرر فى بدايته أن معنى الأمومة هو المعبود فى حالة الإلٓهة الأرض والإلٓهة المرأة . وحتى حين وجدت إلٓهات الجمال الجسدى ظلت آثار الأمومة عالقة بالإلٓهات الجديدات .

وقد خلع العرب على الشمس صفة الأمومة ، وعدّوها الإلٓهة الأم ، وربطوا بها الصور المختلفة للخصوبة والأمومة ؛ كالمهاة والغزالة والحصان من الحيوان ، والنخلة والسمرة من النبات ، والمرأة فى الإنسان . وحين تحولت الصور الدينية إلى قوالب وتقاليد فنية جمع الشعراء فى حديثهم عن المرأة صفات الخصوبة والأمومة المعبودة التى ارتبطت بالشمس .

كانت المرأة الممتلئة الجسم صورة مهمة لتحقيق الشروط المثالية التى تؤهلها لوظيفة الأمومة والخصوبة الجنسية ، وهى صورة شائعة لايكاد يخلو منها شعر شاعر فى مرحلة ما قبل الإسلام . وقد ارتبطت المرأة بالدمى والتماثيل التى كانت تقدم قرابين ونذوراً فى معابد الشمس الأم ، وكانت إما على شكل امرأة أو على شكل حصان . وما زال المعنى اللغوى لكلمة «دمية» يحمل آثاراً دينية ؛ فهى الصورة المنقوشة فى الرخام ، والصنم والصورة المنقوشة التى يظهر فيها اللون الأحمر .

ولقد تخلفت عن عبادة المرأة الأم ، وارتباطها بالشمس والرموز العدّة التى ربطوها بها ، صورة يمكن أن نطلق عليها : المرأة المثال ، أو الصورة المثالية للمرأة ، التى لا تتعلق بامرأة بعينها ، وإن وضعت لها الأسماء . وتواتر عناصر هذه الصورة واتباعها لنسق واحد ، يجعل صورة المرأة فى الشعر أقرب إلى أن تكون نسخا مكررة من أصل واحد . فبالرغم من الاختلافات اليسيرة فى التعبير الفنى ، فإن هذه الاختلافات لا تمس جوهر الصورة الأساسى وعناصرها المميزة ؛ فالوجه شمس يضىء الظلام ، وإن كان بلا ملامح محددة ؛ والعينان لمهاة ، والجيد لظبى ، والمهاة والظبى (كذا) أم دائماً ، والأسنان كالبرد أو البلّور ، سقى ماء الدر أو ضوء الشمس . ويحيط بوجهها المضىء شعر كثيف فاحم ، وتماثل فى رقتها ونقاء أديمها بيضة النعامة والدرة التى يستخرجها الغواص . هذا فضلا عن الثغر وربط رائحته وطعمه بالماء - أصل الحياة - والخمر التى كانت تقدم فى طقوس دينية ، وكان لتقديمها طقوس أخرى . هذه العناصر تتردد فى الشعر القديم تردداً يشير إلى أن هذا الشعر يحاكى نماذج أقدم منه عهداً وأمسّ بالدين القديم رحما .

والمرأة - كما أشرنا - ترتبط بالدرة فى صفاتها ، وتمتد الصورة أحيانا لتبسط صورة الغواص فى كده للحصول عليه ، وتشبه بالبيضة - بيضة الخدر أو بيضة الأدحى - وكذلك بالحمامة التى ارتبطت صورتها - فى عهد متأخر - بدلالة الحزن والفقد الذى لم يعد خاصا بالمرأة بل شاركها فيه الرجل . وصورت المرأة - وبخاصة فى مغامرة جسدية - بالقطاة . بل إن للإلٓهات المعبودات صورة هى صورة «المحاربة» ، ولأمر ما وصفت الحرب فى الشعر العربى بصفات الأنثى المرعبة ، كما فى معلقة زهير مثلا ، ووصفت الكتيبة المحاربة بأنها «رداح» ، وهى صفة المرأة البدنية ، كما صوّر خدها بالسيف الصقيل .

وإلى جانب هذه الصورة المثالية ، هناك صورة المرأة الواقعية ؛ وترد فى تصويرهم للقيان بوصفهن محض أجساد . وقد تضم هذه الصورة عناصر من صورة المرأة المثالية ، ولكنها تنقطع عن ارتباطاتها الدينية ، ويعدّ ورودها انحرافاً فنياً عن الصورة الدينية المتوارثة ، نتيجة انحلال الروابط بين الدين والفن . ويماثل هذا الخطأ ربط المرأة بالقمر - وهو الإلٓه الأب ، كما ذكرنا . وتدخل تحت هذه الصورة - الواقعية - صورة المرأة المهانة من الأعداء ، أو تصوير الشاعر امرأته فى صورة هزلية ساخرة .

وإذا كان الشاعر يلجأ - فى صورة المرأة المثال - إلى تثبيت الصورة بتسكين كل حركة فيها ، حتى ليصورها دمية أو صورة منقوشة أو أيقونة فى محراب ، فإنه حين يصور المرأة الواقعية لا يسرف فى تصوير تفصيلات جسدها ، ولا يجمع لها كل العناصر المقدسة ، ويميل إلى تصوير حركتها ؛ فهى ساقية ، أو راقصة ، أو مغنية ، يتحسس الندامى جسدها دون نفور من جانبها . وحتى حين يصور الشاعر علاقة جسدية بالمرأة المثال ، ينبغى أن يفهم ذلك فى إطار طقوس الخصوبة فى الدين القديم ، وليس من قبيل التهتك و « الأدب الصريح الجرىء » . فالصفات الجسدية التى تجمع لها مقاييس الجمال الكامل لا يقصد بها المتعة الحسية ، وإنما إظهار هذا المثال بصورة كاملة الأهلية لأداء الدور الإلٓهى فى الخصوبة ومنح الحياة .

إن شعر ما قبل الإسلام لم يكن دينيا خالصا ، كما كان فى مرحلة سابقة ، ولا تقليديا محضا ، كما صار إليه أمره فى مرحلة تالية ، وإنما يستمد صوره - إلى جانب الواقع - من تراث دينىّ وفنىّ عريض .

وإذا كانت الصورة المثالية للمرأة قد بقيت فى الشعر الإسلامى ، فإنها قد أفرغت من محتواها الدينى ، بطبيعة الحال ، وتعاورها الشعراء بالانحرافات الفنية . فالمرأة فى شعر المخضرمين - على سبيل المثال - تحمل كل صفات المرأة المثال تقريبا ، غير أن عنصر الأمومة يغيب أحيانا ، الأمر الذى يعدّ انحرافا لا تجديدا ، ويشير إلى بداية الفصل بين العناصر المتكاملة فى صورة المرأة ، بل كان إشارة إلى اتجاه الصورة - فيما بعد - إلى المبالغات الممقوتة .

وقد احتفظت الصورة بأكثر عناصرها عند شعراء الاحتراف فى العصر الأموى . ولكن الأخطل - مثلا ، والصورة شائعة فى شعره - حين يربط المرأة بالمهاة لا يجعل من المهاة أما ؛ لأنه يركز على الشبه الحسىّ لا المعنوى . بل تشبه المرأة بالقمر ، حتى يصبح هذا التشبيه تقليدا . فالتجديد - عندهم - يتجه إلى الربط بين العناصر فى مظاهرها الخارجية لا فى جوهرها ذى الصلة بالديانة القديمة .

وفى الوقت نفسه كان شعراء الغزل العذريون يطورون صورة المرأة تطويراً مهما . فقد اتجهوا إلى واقع حياتهم ، يستمدون منها صورة المرأة الواقعية فى هذا العصر ، وكان شعرهم تعبيرا عن عواطفهم - عواطف العشق العفّ المحروم - يهتم بالروح أكثر من اهتمامه بالجسد . قد نجد عندهم عناصر من الصورة القديمة ، ولكن الصورة تحولت عن المثال الدينى إلى مثال عقلانى . فالعلاقة بين المرأة ومشبهاتها ليست

علاقة تبادلية ، لكنها علاقة تشبيه يجرى على سنن المنطق العقلى الواعى .

وشعر عمر بن أبي ربيعة يدل على الاتجاه الغالب فى صورة المرأة فى شعر شعراء الحواضر الحجازية . فعمر يصور المرأة المتحررة المنطلقة التى كانت تعيش فى عصره وبيئته . وكل امرأة فى شعره هى بذاتها وملامحها ، بل إن للأسماء فى شعره دلالة حقيقية . ويدخل فى شعره عنصر الحوار كثيرا،والمرأة تصور بالبدر ، وتعمل صواحبها على إتاحة فرصة لقائها بمن تحب . وترد عنده بعض العناصر التراثية ، إلا أنه يميز تمييزا واعيا بين المرأة الجديدة فى الواقع ، والصورة القديمة فى المثال .

وفى شعر الأحوص اختلط النموذج القديم بالصورة الجديدة . أما فى شعر بشار فتأتى عناصر من الصورة القديمة أحيانا ، ولكن بوصفها نوعا من التظرف بمحاكاة الأقدمين ، وفى كل عنصر قديم يأتى بتحوير جديد ،مازجا الصورة القديمة بالروح الحضارى الجديد .

وأبو نواس ـ أيضا ـ يمزج بعض عناصر الصورة القديمة ببنية الصورة الجديدة ، وإن كان كثيرا ما يترك كل ما يشير إلى الصورة القديمة ، ويجعل الصورة موّارة بالحركة ، حتى ليتحرك فيها غير القابل للحركة . ويطور أسلوب الحوار عند عمر فيصبح مكتوبا ، لا على الورق ، بل على فصوص الخواتم ؛ فتتعدى الأناقة موضوع الصورة إلى الأسلوب الفنى الذى خرجت فيه . وهو بداية تحكم جديد فى الشكل التعبيرى ، لم يتح له من يطوره تطويراً جديا فيما بعد .

ويخصص القسم الثالث من الكتاب لدراسة « صورة الحيوان بين العقيدة الدينية والتقليد الفنى » . فالحيوان ـ عند الشعوب القديمة ـ كان إما طوطما للجماعة ، أو رمزاً للإله السماوى : الكوكب . فالقمر ـ على سبيل المثال ـ يرتبط بالثور ، الذى يظهر اسماً لفرد ، أو علما على قبيلة ، مشيرا بذلك إلى بقايا طوطمية . وفى معابد القمر وجدت صورة للثور قدمت لهذا الإله قربانا . كما يمكن ربط الثور بمنبع طقوسىّ آخر هو شعائر السحر المتعلق بالصيد .

وتطالعنا صورة الثور الوحشى ـ فى الشعر العربى ـ عند الشاعر فى أثناء حديثه عن ناقته ؛ إذ يعمد إلى وصل صورتها بصورة الثور فى تشبيه مطوّل ، يترك الشاعر فيه صورة الناقة ، مفيضا فى رسم صورة الثور . ولو تتبعنا هذه الصورة لوجدنا عناصرها تتكرر تكراراً يكاد يكون تاما عند الشعراء ، بل هو تكرار تام حقا فى العناصر الأساسية فى الصورة . أما ما نراه من اختلاف أحيانا فقد لا يرجع إلى اختلاف فى التناول ، بقدر ما يرجع إلى ضياع أجزاء متناثرة من النصوص .

فالثور ذو صفات ثابتة : فهو منفرد ، قلق ، ذو قوائم سوداء ، أو ذات خطوط سود كالوشم ؛ والصدر إلى النحر أسود ؛ أما الظهر والجانبان فيسيطر عليها اللون الأبيض حتى ليبدو الثور كالبرق أو السيف المسلول ، والقرون سوداء ، ملساء ، حادة . وكأن لهذا الثور المقدس شروطا جسدية ينبغى توافرها لتتم القداسة ، أو أنه لم يكن يقدس مالم تتوافر فيه هذه الشروط .

وهناك أيضا الحدث المتكرر دائما فى الصورة الشعرية : فالجو شتائى يلجأه إلى البيات بجانب الشجرة الملازمة لصورته ـ شجرة الأرطى ـ حتى يظهر بعد ذلك خارجا مع الضوء الأول للصباح ـ حتى يتغلب ضوء الشمس على ضوء القمر ـ فتهاجمه كلاب الصياد الضارية ، فيهرب أولا ، ثم يصر على القتال ، فيصرع سوابقها ، ويحجم الباقى عن الهجوم ، فينطلق معتزا بانتصاره ، وقد تخضبت قرونه بدمائها . والثور لا يهزم إلا فى الرثاء بخاصة ؛ وتبدأ قصيدة الرثاء ـ عادة ـ بتعبير يوحى بالإذعان لقوة الزمن أو الدهر .

وتلحق بصورة الثور الأب صورة المهاة الأم وهى قرين آخر للناقة وتصور دائما فى مكان وسط بين القطيع وابنها الذى تركته بعيدا ؛ وفى إحدى رجعاتها تجد السباع قد عَدَت عليه ولم تترك إلا بقايا جلده وعظامه . وتهاجمها كلاب الصياد فتصرعها ، وتنجو من سهام الصياد أيضا . ومن قبيل الخطأ الفنى ـ الذى يأتى أحيانا ـ أن يفاجىء البقرة الليل والمطر فتلجأ إلى شجرة أرطى ؛ فقد جاء من ملاحظة صورة الثور ؛ والبقرة قرينة الشمس ورمز لها ، لا يأتى عليها الليل كما يأتى على القمر .

والملاحظ فى صور هذا الثالوث ، الثور والمهاة والفرقد ، أن الثور والمهاة ينجوان فى غالب الأحيان ، أما الفرقد فيلقى مصرعه دائما . وقد يهتم الشاعر بتصوير مصرعه ، ومعايشة حزن أمه عليه بمشاعره الإنسانية ؛ فيبدو الأمر كأنه مقصود لذاته وليس عنصراً مكملاً لصورة البقرة الوحشية . ولعل هذه الصورة بقايا أسطورة تتعلق بمصرع الإله الطفل ، عثتر أو الزهرة ، على يد القوى الشريرة الغامضة .

أما الحمار الوحشى فلم يكشف عن صورته فى الدين القديم ، وإن أدى الشعر من صوره ما يشابه صورة الثور ، مع اختلاف فى تفاصيل عناصرهما . فهو يظهر دائما بين حلائله من الأتن ، نهاراً فى الغالب ، مع نهاية الربيع وبداية الصيف وحرارته ، مثاليا فى قوته وسمنته وينجو مع أتنه من سهام الصياد ، الذى لا يصحب كلابه ، إذا اقترنت صورته بالناقة ؛ أما إذا اقترنت صورته بالإنسان ـ فى الرثاء ـ فإنه يهلك إذعانا لقوة الدهر التى ترصد كل حىّ .

وما بقى من صورة الحمار الوحشى يكوّن ملامح من أسطورة مفقودة تتصل بسبب ما بالشمس ، بخاصة فى فترة الانقلاب من الربيع إلى الصيف ، كما تتصل اتصالا كبيرا بالترحل والانتقال اللذين تقوم بهما الأحياء البدوية بين مناطق الرعى وموارد الماء .

وصورة الظليم أقل ورودا من صورتى الثور وحمار الوحش ، وأقل منهما تفصيلا ، وأكثر غموضا ، لكنه بديل لهما ، وقرين ثالث للناقة . والملامح التى تظهر منه تشير إلى خصوبة واضحة ؛ فهو يظهر دائما بين موسمى تناسل ، واحد انقضى ببدء فقس البيض ، وآخر يوشك أن يبدأ بتخضيبه وخضوع زوجه التى تستقبله فرحة مغازلة . غير أن الصورة الأسطورية بعيدة المنال ، وإن كنا ـ كما يقول الباحث ـ لانشك فى وجودها أسوة ببدائلها السابقة .

وتأتى صورة الحيوان المستأنس ، كالناقة والبعير والحصان ، فى شكل أقرب إلى الوعى الواقعى بحكم معايشتها للإنسان ومشاركتها فى حياته . صحيح أن الإبل والخيل عبدت فى الديانات العربية القديمة ، وليس من النادر ظهور العناصر الأسطورية فى صورتها فى الشعر ـ كربط الناقة بالمهاة والدرّة رمزى الشمس ، وربط الحصان بالماء رمز

شمس الشتاء «ذات بعدن» - ولكن التصوير الواقعى غلب على صورتها الشعرية .

والعادة فى تصوير الناقة أن تختفى - بمجرد ذكرها - وراء رمز من هذه الرموز المقدسة ، ولكنها ظهرت فى أحيان قليلة منفردة ، مفصلة لذاتها ، كما نجد فى معلقة طرفة وعند شعراء آخرين .

أما الحصان فتأتى صورته فى أحد غرضين : إما الحرب أو الصيد ، منفصلا فى الحالين عن البدائل السابقة . وموقف الحرب - بطبيعة الحال - يعجل الشاعر عن تصوير جواده ، ويشغله عن تفصيلات جسده ، فى حين يتيح موقف الصيد هذا التصوير ، حيث يظهر حصانا مثاليا ، كأنه النموذج الذى خلقت الخيل على مثاله ؛ وقلما يخلو شعر شاعر من هذه الصورة .

ثم راحت صور الحيوان تأخذ طريقها نحو التحول إلى أشكال فنية تقليدية ، لا تختلف العناصر الأساسية فيها فى شعر المخضرمين عنها فى شعر ما قبل الإسلام . وقد احتذا شعراء الاحتراف الأمويون الصور نفسها ، فعاشت فى شعرهم كما كانت تعيش قبلهم ، مع محاولات فى التجديد لا تمسّ إلا بعض العناصر الثانوية فى الصورة .

غير أن هذه الصور بدأت - نتيجة الظروف المعيشية والاجتماعية المتغيرة - فى الاختفاء فى شعر العباسيين ؛ فلا نرى صورة الثور الوحشى أو حمار الوحش أو الظليم ، كما تراجع ذكر الناقة ، واختفى حصان الصيد إلا نادراً ، وقد استبدل به الشعراء وصف كلاب الصيد المدربة ، والفهود والصقور والشواهين .

ومع ذلك فقد أتيح لهذه الصورة أن تعود ثانية إلى الحياة - عودة مؤقتة - عند أبى نواس - فى الشعر - وعند أبى العلاء المعرى - فى النثر .

أما أبو نواس - الثائر على التقاليد - فنجد فى شعره قصيدتين فى الرثاء يسلك فيهما مسلك أبى ذؤيب الهذلى فى جمع صور القوة التى يتغلب عليها الفناء أو «الدهر» أو «الزمن» . وواضح من ضعف الصياغة فى كثير من أبيات هاتين القصيدتين أن أبا نواس قالهما فى فترة شبابه حين كان يدرب نفسه - أو يدربه أستاذه خلف الأحمر - على تملك ناصية الصياغة الشعرية القديمة .

وينقل أبو العلاء هذه الصور إلى النثر لتختلف عناصرها ، بدرجة أو أخرى - عما سبق ، نتيجة غموض الأصول الأسطورية لها .

وينتقل الباحث بعد هذا إلى القسم الرابع ، والأخير ، حيث يبحث فى «صورة الإنسان بين شئون الحياة ، والموت ، والطبيعة» ، ملاحظا - مع ابن الكلبى - أن إله القمر «وداً» كان يتبدى فى صورة رجل عظيم ، كامل ، ويتوحد مع الثور الوحشى . ومن ثم كان كثيرا ما يربط الممدوح بالهلال :

أريحِىٌ ، صَلْتٌ ، يظل له القو م ركوداً ، قيامهم للهلال

حيث تتوحد علاقة القوم بالممدوح بعلاقتهم بالقمر . وهى علاقة تسود فى الديانات القديمة ؛ حيث يتوحد الأبطال أو ذوو المكانة فى المجتمع بأربابهم . كذلك يصور الممدوح بالشهاب ، ويربط بالثور الوحشى - كما ربط بالقمر . ويأتى الربط فى حالة السلم بالكرم ، وفى الحرب بالبطولة .

وظلت الصورة المثالية للرجل الكامل مجازاحيًا فى الشعر الإسلامى زمنا طويلا ؛ فكعب ابن زهير يمدح الرسول ﷺ فيقول :

تحمله الناقة الأدماء معتجراً بالبرد ، كالبدر جلّى ليلة الظُلَم
وفى عطافيه ، أو أثناء ربطته ما يعلم الله من دين ، ومن كرم

فالرسول «كالبدر جلّى ليلة الظلم» ؛ وهو كريم ، إلى جانب صفة المدح الجديدة وهى أنه يحمل دينا . فالصورة القديمة تعيش فى العصر الجديد ، ولكن بوصفها تقليداً فنيا . وهذا ما نجده عند الشعراء التالين ؛ حيث يصور الممدوح بالقمر أيضا وبالغيث - المرتبط أسطوريا بالقمر وبالثور الوحشى - مع اتجاه إلى المبالغة ، أحيانا - حيث يفضل ابن الرومى ، مثلا ، ممدوحه على هذه العناصر - أو إلى المخالفة - حيث يُصوِّر الممدوح بالشمس ، وهو خطأ فنى واضح . وكل هذا يشير إلى أن الصورة التقليدية قد تراجعت لغموض أصلها ، وتعاورتها الانحرافات ، وانتقلت من المثال الدينى إلى المثال الواقعى ، إن جاز التعبير ، وأخذت تستمد معظم عناصرها من الحضارة الجديدة .

وقد بدأ الهجاء طقسا سحريا ، وممارسة قائمة بذاتها ، يراد منها إلحاق الضرر بالعدو المهجوّ . يدل على هذا ما يروونه من أن الشاعر فى الجاهلية كان إذا أراد الهجاء لبس نعلا واحدة ، وحلق شعر رأسه إلا ذوابتين ، ودهن أحد شقى رأسه ؛ وواضح أنه ضرب من سحر المشاكلة ، يراد به إحداث أثر الشعيرة بجزئيها : العملى والقولى ، فى المهجوّ .

وما لبث الهجاء أن انفصل عن السحر والدين وانحدر إلى شعر السخرية والاستهزاء ؛ الأمر الذى جعل بعض الشعراء يتصورون أنه الوجه الآخر للمديح ؛ فالمديح بناء ، والهجاء هدم .

ثم انحدر هذا الهجاء الساخر إلى الإسفاف والفحش والبذاءة لدى شعراء النقائض ، وصار سنّة متبعة بعدهم ، إلا نماذج قليلة من السخرية الأصيلة فى شعر أبى نواس .

أما الحرب فكانت ، عند الشباب المتحمسين ، إحدى ملاذّ الحياة ، مع ملاذ السلم من الخمر والنساء . وهى لا توصف بالشر إلا إذا انتهت بهزيمة الشاعر وقومه ، أو حين يطعن الشاعر فى السن فلا يستطيعها . فالحرب - عندهم - من مواطن المجد والشهرة ، ومن مظان الثروة التى تدخر لزمن السلم فتعين على تكاليف السيادة والكرم ، وعلى التمتع بمباهج الحياة .

وطبيعى أن يكون فى وصف الشاعر للحرب وصف للفرس المجهز لها ، والسلاح - من سيف ورمح وقوس - دلالة على استعداده لهذه الحرب ، ونوعا أيضا من الحرب النفسية ليفتّ فى عضد عدوه .

وصورة الحرب إما أن تكون صورة بصرية ، تصف ميدان المعركة ، وجثث القتلى تفترشها ، وقد أبيحت لسباع الطير والحيوان ، أو تكون صورة لاحتدام المعركة وجلبتها . وكان طبيعيا - مع

الإسلام - أن تتغير دوافع الحرب وميدانها ، من الحروب بين القبائل العربية ، وأبناء العمومة ، إلى ميادين خارجية ، فى الفتوحات الإسلامية المتنامية .

والوجه الآخر للحياة هو اللهو ، والدعوة للتمتع بملاذ الحياة ، لأنه من دلائل الفتوة . ولعل أوضح صور هذه المتعة الخمر ، التى يكشف تكرار صورتها عن أصول شعائرية وارتباطها بطقوس الدين ؛ وقد كانت إما شراب الآلهة ، أو دم الإله المصروع يشربه أتباعه لتحل فيهم روحه فى احتفالات يمثل فيها مصرعه وقيامته . ولا نتوقع أن نجد هذه الصورة الأسطورية فى شعر ما قبل الإسلام ؛ فقد تحولت هذه الأصول الشعائرية إلى لمحات خاطفة فى صور مجازية ، تشبيه أو استعارة ، والغالب على وصفها تصوير الواقع فى مجالس الخمر واللهو ، وأثر الخمر فى الشاربين .. الخ .

فالخمر فى الشعر الجاهلى ترتبط بالغزال والدم - أحيانا - ولكن فى غالب الأحيان تفوقت الصورة الواقعية فى وصفها ووصف مجالسها ، على نحو ما نجد فى شعر ثلاثة من الشعراء ، غلب وصف الخمر على شعرهم ، هم الأعشى الباهلى ، والأخطل الأموى ، وأبو نواس العباسى .

وكان شعر الأخطل احتذاء لشعر ما قبل الإسلام فى الخمر بعامة ، وشعر الأعشى بخاصة . أما أبو نواس فكانت خمرياته تشبه أن تكون معادلا موضوعيا - بتعبيرنا - لثورته على الأسلوب التقليدى الموروث ، ودعوته إلى حرية التعبير الفنى ، أسوة بإباحة المجتمع حرية المتعة الشخصية وإن تكن فى السلوك دون التعبير . وأبو نواس ، وإن كان يكرر أحيانا بعض صور الأعشى والأخطل فى الخمر ، فإن الغالب عليه هو إبداع الصور الجديدة ، كقوله :

رقّتْ عن الماء حتى ما يشاكلها ... لطافة ، وجفا عن شكلها الماء
فلو مزجتَ بها نوراً لمازجها ... حتى تولّد : أنوار وأضواءُ

لقد أعطاها أبو نواس شكلا جديدا من روحه المرحة الساخرة حتى إنها لتوشك أن تكون عنده فنا جديدا .

وتتعلق أخبار كثيرة بنظرة العرب إلى الموت ، كأحاديث الصدى والهام ، وما يرتبط بها من ممارسات كحبس الرذايا على القبور ، ومراسيم الحزن المختلفة بين الرجال والنساء . بل نرى فى الشعر ما يشير إلى تقديسهم للموتى ، فى قول بشر بن أبى خازم :

جعلتم قبر حارثة بن لأم ... إلهاً تحلفون به فجورا
فقولوا للذى آلى يمينا ... أفىّ نذرت بأوس النذورا ؟

وقد احتفظ الشعر بهذا كله ، حتى لنجد أطرافا منه عند لبيد ، وقد عمّر فى الإسلام .

والرثاء - كما يلاحظ بروكلمان بحق - كان ذا غاية سحرية فى أصل نشأته ، يقصد منه أن يستقر الميت فى عالمه ، حتى لا يتعرض للأحياء بالضرر . ومن ثمّ يلعب التكرار - وهو وسيلة سحرية تعتمد على تأثير الكلمة المكررة فى إحداث نتيجة معينة فى العمل السحرى والشعائرى - دوراً بارزاً فى شعر الرثاء ، فى أثناء طقوس الجنازة ، أو فى أثناء رقصة الحرب المزمع إشعالها ثأراً له ؛ كما نرى فى رثاء المهلهل لأخيه ، وفى رثاء ليلى الأخيلية لتوبة بن الحمير ، ورثاء الخنساء الذى يغلب عليه طابع النواح .

وإذ أخذ الزمن يبعد بهذه الشعائر القديمة ، وجدنا شعر الرثاء يتخذ وجهة التعبير الواعى عن الوجدان الحزين ، المثقل بإحساس الفقد ، يفرغ فيه الراثى شعوره الذاتى ، وآلامه ، على نحو ما نجد فى رثاء النابغة لحصن بن حذيفة بن بدر ، مثلا . وقد غلب هذا على شعر الرثاء بعد الإسلام ، بخاصة وقد وضع الإسلام بناء فلسفيا متكاملا أمام فكرة الموت ، يحل كل الغموض الذى أحاط بها ، وجعل تكريم الإنسان بعد الموت رهينا بعمله لا بما يؤديه له أهله من طقوس .

ولقد توزّع الرثاء اتجاهان منذ العصر الأموى ، يمكن أن نسمى الأول منهما الرثاء الرسمى أو التأبين تمييزاً له عن الاتجاه الثانى ، الرثاء الحقيقى : فالأول تغلب عليه المعانى التى يسبكها العقل لا الإحساس الحقيقى بالفقد ؛ أما الثانى فكان تعبيرا عن تجربة حقيقية لفقد صديق أو قريب حميم ، على نحو ما نرى فى رثاء بشار لابنه ، مثلا . لقد اتجه الرثاء - إذن - إلى أعماق النفس الإنسانية ، وتحوّل بهذا عن التعزى بصورة القوة - الأسطورية - التى تؤول إلى الفناء ، إلى عرض إحساس النفس الإنسانية الجريحة بفداحة الألم .

* * *

ولقد كان المطر عماد الحياة فى البادية العربية ، وارتبطت به ممارسات سحرية شتى ، فيما سمى طقوس الاستمطار ، أو ما يسمى بصلاة الاستسقاء . وقد ربط العرب بين هذه الممارسات والبقر بخاصة ؛ فقد كانوا إذا تتابعت عليهم السنون واشتد الجدب ، جمعوا ما يقدرون عليه من البقر فصعدوا به جبلا ، وعقدوا فى أذناب البقر أغصان الشجر من السلع والعُشر بخاصة ، ثم أشعلوا فيها النار وضجوا بالدعاء والتضرع لينزل المطر .

ولهذا أطلقوا على المطر : الغيث ، والحياة . والشاعر يستمطر السماء على قبور أحبائه ، أو على قبور الذكريات المتمثلة فى طلال . ونجد - أمام الطلل - أنماطا شتى من بقايا عمليات سحر المشاكلة ، بداية من البكاء عليها ، إلى تصوير المطر - حقيقيا كان أو أمانى - وقد هطل وأنبت المرعى ، وانتشرت الحيوانات فى الربوع فلم يبق إلا عودة المحبوبة وأهلها . الوقوف على الأطلال - إذن - لون من صلاة الاستسقاء ، أو ضرب من سحر المشاكلة يقيمه الشاعر ، متمنيا أن يشهد الواقع مثله حتى يعود أحبابه . ويتصل بهذا كثرة الأسماء المذكورة فى شعر الأطلال ، وهى ليست مقصودة فى ذاتها ، ولكنه اتساع بالمساحة التى سيغمرها السيل اتساعا يضمن إغراء قوم المحبوبة بالعودة إلى الديار المهجورة .

ويتصل بالرحلة إلى ديار المحبوبة - التى صارت أطلالاً - رحلات أخرى ، قد تكون مجرد تسرية للهمّ الذى جلبته رؤية الأطلال الدارسة ، وذكرى الأحبة المرتحلين ؛ وقد تكون متابعة لهم ، أو ارتحالا إلى ممدوح طلبا لنواله ؛ وهى الرحلة التى قدر لها الذيوع بعد الإسلام ، واستقرار الملك الأموىّ والعباسىّ من بعده .

وفى الرحلة يجد الشاعر نفسه ومظاهر الطبيعة وجها لوجه ، فيصور منها ما يرى تصوير متابع دقيق الملاحظة ؛ يصور الطريق ، والصحراء ، ورفيق السفر ، وعيون الماء القليلة ، ويختتمها بالتصوير

المثالى للناقة ، معرجا على ذكر الحيوان المتوحش فى صراعه الأسطورى ضد القوى المعادية ؛ فكأنه يقصّ أسطورة الإله الذى يتغلب على الأخطار ، صلاةً يرجو بها أن ينجو من مخاطر رحلته ، وأن ينجح سعيه فيها .

ولئن تحولت صورة الرحلة بعد ذلك إلى نموذج واقعى يصور رحلة الشاعر الإسلامى إلى حواضر الدولة ، التماسا لنوال الملوك ، لقد حافظت الصورة على كثير من العناصر التقليدية عند ذى الرمّة على الأقل .

* * *

ولا شك أن هذه الدراسة محاولة جيدة للكشف عن الجذور الأسطورية للصورة فى الشعر العربى ، منذ شعر ما قبل الإسلام إلى شعر القرن الثانى الهجرى . ولا شك أيضاً أنها تفكّ مغاليق بعض المشكلات التى عنى الباحث بدرسها هنا ، من الترابطات البعيدة - على الذهن الحالى أو المرتبط بالتناول التقليدى للشعر العربى - بين العناصر المتداخلة فى الصورة الشعرية العربية القديمة ؛ كالترابطات بين المرأة والشمس والظبى والدرّة ، وبين البقر والمطر ، وغيرها .

غير أن الباحث يقع - بعنوان الكتاب - فى المزلق الذى أشرنا إليه فى صدر هذا المقال ؛ فالعنوان يعد ببحث الصورة فى الشعر العربى «أصولها وتطورها» ، ولكن يتبين - منذ المقدمة - أنها ستوقف على «بحث الأصل الدينى للصورة» ، أى ربط جذورها بالعقائد والأساطير القديمة . والصورة فى شعر ما قبل الإسلام ليست كل نماذجها ذات جذور أسطورية ؛ فمنها ما تضرب أصوله فى الواقع ودقة الملاحظة ؛ ومنها الذاتى ، ومنها أيضا ما يمكن أن يعدّ ضربا من اللعب الخيالى بعناصر أسطورية أو ذاتية .

وحتى فى إطار درس الجذور «الدينية» أو الأسطورية للصورة ، فليس كافيا أن نكشف عن هذه الجذور وحسب ، لكن يبقى - دائما - أن نكشف أيضا عن البعد الذاتى فى «توظيف» هذه العناصر الأسطورية ؛ لأننا لا نكاد نعرف - فى أى تراث أدبى - هذا الاستخدام «الموضوعى» الكامل - إذا صح التعبير - لهذه الأساطير ، ولكننا نعرف هذا «التوظيف» الذاتى للعناصر الأسطورية ، سواء كانت هذه الذاتية محض تعبير عن عاطفة خاصة ، أو تعبيراً عن رؤية خاصة للحياة ، وإن كانت ذات أصول جماعية .

وقد ركّز الباحث - من ثمّ - فى اختياره للنصوص على النماذج التى تستعين بالأسطورة فى تصويرها الفنى ، وركّز فى تحليلها على إبراز العناصر الأسطورية - أو على جانب الموضوع ، كما عبّر فى المقدمة - دون أن يكون التحليل لنصوص بكاملها ، تكتنف التصوير ذا الجذور الأسطورية وغيره ، ودون إبراز أيضا للعناصر الفنية فى الصورة - من لغة وموسيقى وخيال - تعمل جميعا فى تشكيل الصورة (وإن كان يستخدم التحليل اللغوى أحيانا ، والصوتى منه بصورة خاصة ، ولكن فى تحليل نماذج قليلة) .

ولقد دفع الكاتب حماسه لموضوعه أحيانا إلى اعتماد الشعر وثيقة للأساطير ، أو لنقل - تخفيفا - إلى افتراض تفسيرات قد لا يؤيدها إلا مجرد التكرار فى شيوع صورة بعينها فى الشعر ؛ كتصوير المرأة - فنيا - بالبيضة والدرة - التى يربط تصويرها الشعرى بإشارة فى الهامش إلى أسطورة أفروديت ! - أو قوله فى وصف الشاعر للحيوان الوحشى فى أثناء تصويره للناقة ، إن الشاعر «يقص أسطورة الإله الذى يتغلب على الأخطار وكأنه يؤدى صلاته راجيا أن ينجو من مخاطر رحلته ، وأن ينجح سعيه فيها ، وتتحقق له الآمال» . (ص ٢٣٥) .

وبالرغم من هذا كله ، فالبحث محاولة جيدة فى الإطار الذى حددته مقدمته ، التى قد نختلف مع الباحث فى منطلقاتها ، ويمكن أن يكون بداية - ليست الأولى فى هذا المجال - لدراسة أخرى تستهدف «توظيف الأسطورة فى شعر ما قبل الإسلام» ؛ نعنى الكشف عن الأبعاد الذاتية والجماعية والموضوعية أيضا فى استخدامها ، فى إطار تعبير الشاعر عن رؤيته الخاصة ورؤية جماعته للحياة .

عرض كتاب

التفكيك : النظرية والتطبيق*

تأليف: كريستوفر نوريس

سمية سعد

* Deconstruction : Theory and Practice (New Accents) Methuen, London, 1983.

يتعرض الكتاب فى فصوله السبعة لأحدث تيارات الفكر النقدى الحديث وهو التفكيك (Decon-struction) من حيث جذوره والمؤثرات المختلفة التى ولدت هذا التيار النقدى الجديد .

ويتناول الفصل الأول المعنون بـ« الجذور البنيوية والنقد الجديد » الحقبة التى تبلورت فيها البنيوية ومن بعدها النقد الجديد . ويؤمن الكاتب أن التفكيك جاء رد فعل حذراً لمحاولة البنيويين ترويض أعظم مدركات فكرهم قاطبة ، كما بدأ التفكيك برفض مبدأ الفصل المؤقت للعلاقة المفترضة بين العقل والمعنى ومفهوم المنهج الذى يدعى التوحيد بينهما ، وذلك عندما أصبحت البنيوية على يد النقاد البريطانيين والأمريكيين مجرد منهاج آخر يقدم أشياء جديدة عن نصوص قديمة . فالتفكيك فى رأى الكاتب حركة احتجاج قوية ضد الأفكار النقدية التى سيطرت فى هذه الحقبة على الساحة النقدية .

ونحن إذا نظرنا إلى مفكرين مثل إيمانويل كانت (I. Kant)(١٧٢٤ - ١٨٠٤) ، والبنيوى سوسير (Saussure)و كلر (Culler) ، لوجدنا تطابقاً واضحاً يتجلى فى إيمانهم بوجود انفصام بين العقل والواقع ، يقوم على التشكك فى محاولة الواقع الاهتداء إلى العقل ، كما نرى توافقاً بين « كلر » وفكر النقاد الجدد ، مثل إمبسون (Empson) ، الذين يتحدثون عن المفارقة الساخرة ، وعن التناقض الظاهرى ، وأنواع الغموض . فالاتجاه النقدى لكلر يمثل دعوة تنظيمية للمعرفة ، تفترض من ناحية وجود نشاط قرائى قار فى بعض شفرات الإدراك التى اكتسبت صفة طبيعية ، ومن ناحية أخرى تنادى هذه الدعوة بضرورة إعطاء الحرية لهذا النشاط كى يستوعب وجوهها واحتمالاتها الحدسية أو البديهية .

وفى رأى الكاتب أن بارت (Barthes) لا يعد من النقاد التفكيكيين ؛ ذلك لأنه حاول دائما التخلص من التمسك بأى موقف نظرى ، حتى إن سيرته الذاتية التى ترجمت إلى الإنجليزية سنة ١٩٧٧ لم تكن أكثر من خطرات ذكية عن تجربة الكتابة ، وعن الازدواج اللغوى ، وعن الطبيعة النصية لما تقوم اللغة بتوصيله . ويمكن القول إن تيار التفكيك بدأ فى الظهور وتهديد البنيوية السائدة عندما أخذ (بارت) فى خلخلة أفكاره الذاتية ، وإعادة كتابتها من خلال بعد نصى ، تمكن عن طريقه من استخراج أوجه التلاعب اللغوى . وهكذا لم تعد استقلالية الشعر وذاتيته حكرا على علم الجماليات ، ولكنها أصبحت اختباراً للإيمان بالعقل الإنسانى ؛ فوراء بلاغة النقد الجديد القائمة على المفارقة الساخرة والتناقض الظاهرى ، هناك ميتافيزيقية اللغة ، حيث تتعانق الدعاوى الشعرية والدينية للحقيقة . ويمكننا القول إذن إن التفكيك ولد على يد النقاد الجدد الأمريكيين ، أمثال (دى مان P. De Man) ، وهارتمان (G.Hartman) ، وويمزات (W.Wimsatt) وميلر (J.Miller) ، وهم الذين أصبحوا فيما بعد اكثر المؤيدين للتفكيك . ولقد تأثر هؤلاء بأفكار المنظرين الفرنسيين ، فى وقت كانت البنيوية فيه خاضعة من قبل منظريها ، مثل (ديريدا Derrida) ، لعملية نقدية تهدف إلى الوصول إلى افتراضاتها الخاصة ودعاواها المنهجية وفى هذا المجال نذكر أن أحد أبعاد

التفكيك يتمثل فى هذه المحاولة المقصودة لوضع مصادر الأسلوب التفسيرى فى مواجهة أى تقليد جامد للمنهج أو اللغة . ومما لا شك فيه أن التفكيك ولد فى أعقاب المرحلة البنيوية مثقلا بتراث النقد الأمريكى الجديد ، الذى كان يعانى كذلك ،فى تلك الفترة ، من التشكك الذاتى ، ومن الضغوط الداخلية . وعلى الرغم من أن التفكيك قد عانى من مثل هذه الدوافع فإنه نحا نحوا آخر يتمثل فى أن قراءاته وإن ارتابت فى المنهج والأسلوب فإنها هى نفسها كانت تخضع للجدل العنيف . ويمكن الجزم بأن ديريدا هو المصدر الفلسفى الأساسى لهذا النقد العنيف ، فى حين يمثل دى مان أكثر مؤيديه الأمريكيين حماسة لها . ويعتقد الكاتب أن التفكيك قد استطاع أن يعطينا الدافع للشروع فى محاولة لإعادة تقييم كلى للنظرية التفسيرية وعملية تطبيقها ويبقى علينا نحن استيعاب أهمية هذه العملية .

ويخصص الكتاب الفصل الثانى للناقد ديريدا تحت عنوان « ج . ديريدا : اللغة ضد نفسها » ، فيقول إن أعمال (ديريدا) تنتمى إلى ميدان النقد الأدبى أكثر منها إلى الميدان الفلسفى ، فهى تعتمد على افتراض أن التحليل البلاغى لا غنى عنه لقراءة أى نوع من أنواع الخطاب ، بما فى ذلك الخطاب الفلسفى ؛ فالأدب ليس - كما يعتقد البعض - ميداناً ذا علاقة واهنة بالفلسفة ، يكتفى بالموضوعات الخيالية . والحق أن النقاد الجدد اعتنقوا هذا الاتجاه ، كما انضم إليهم (ليفز E. R. leavis)عندما أكد حق الناقد فى سعيه لفصل تقاليده الفكرية عن المراجعات المنطقية ، وعن العمليات التى يتطلبها أى منهج فلسفى . وهكذا أتى ديريدا بفكره الجديد ليضع الناقد الأدبى ليس فقط فى مستوى الفيلسوف بل فى علاقة مركبة (أو تنافسية) معه ، بحيث تصبح الدعاوى الفلسفية نفسها خاضعة للمساءلة البلاغية أو التفكيك . كما باتت كل الميادين والعلوم الإنسانية من نقد وفلسفة ولغويات الخ .. خاضعة لنقد ديريدا . وهنا تكمن أهم خصائص التفكيك التى تؤكد أنه لا توجد أية لغة - مهما بلغ حذرها ووعيها بذاتها - هى قادرة على التخلص من تلك الظروف التى فرضها تاريخها السابق ، والميتافيزيقا المهيمنة على الفكر . ولقد أثرت أفكار ديريدا فى « دى مان» ،وهو أكثر المتحمسين للنقد الجديد ، فجاء مقاله «العمى والبصائر » Blindness and Insightsالذى كتبه سنة ١٩٧١ تطبيقاً رائعاً لأفكار ديريدا عن بلاغة النقد الحديث . كما يعتقد (دى مان) أن النقد الجديد قد أصابه العمى فى لحظاته الأكثر تنويرا وقدرة على الرؤية ، نظرا لتناقض الشكل العضوى مع مصطلحات هذا المذهب النقدى ، مثل الغموض والتوتر . ويرى أنه قد انتهى زمن تسلط العمل الأدبى ، الذى كان يجبر النقد على خشية الاقتراب من النص . ويعتقد (دى مان) أن أسلوباً جديداً ومستقلا للتعليق قد غزا وحدة النص ، ووضع كل الصفات التقليدية للمعنى الأدبى موضع المساءلة ، وهذا من شأنه الارتفاع بالأدب إلى مستوى البلاغة المركبة ، بحيث تصبح لحظات العمى أكثر إيحاء من أى بحث فلسفى . وقد يكون من الخطأ النظر إلى التفكيك على أنه عملية قلب استراتيجى للتقسيمات التى بقيت على مر التاريخ متميزة لا تتأثر ؛ فالتفكيك يهدف إلى فك نظام معطى للأولويات ، بالإضافة إلى حل نظام التضاد المفهومى الذى يوجد نظام الأولويات ذاته . فالتفكيك نشاط قرائى ، يعمل على الحفاظ على الارتباط الوثيق بالنصوص التى يتناولها ، إلا أنه ليس بإمكانه التفرد بإرساء نظام مغلق للمفاهيم التى تقوم عليها عملية التفكيك . والواضح أن ديريدا لا يحبذ فكرة حصر أفكاره فى إطار ما تحت اسم مفهوم ، وذلك حتى يتجنب الوقوع فريسة لنظام هرمى للأفكار ، تحتل فيه الكتابة مكاناً متميزاً ، بل فضل اختيار مصطلحات أخرى لا تعبر عن معنى محدد ، لعل أكثرها أهمية التعبير الذى استحدثه ديريدا وهو (Differance) وهو لفظ مشتق من فعلين فى اللغة الفرنسية هما (Différer)بمعنى يختلف ، و(Déférer) بمعنى يحيل أو يؤجل أو يعطى مجالا ، بحيث يصعب تحديد المعنى ، كما يصعب حصر كمّ الإضافات اللانهائية الناتجة عن مغزى هذا اللفظ ؛ فكلمة (Differance)نفسها ، بما تشتمل عليه من فعلين ، تعد مثالا للتنفيذ المطبعى لمغزى هذا اللفظ .

ويأخذ ديريدا على روسو (Rousseau)قوله إن القول الملفوظ (Speech) هو الشكل الأصلى والأصح ، والحالة الأكثر طبيعية للغة ، فى حين تأتى الكتابة لتفسد هذه الطبيعة . ويعتقد (ديريدا) أن مقولة (روسو) الأسطورية هذه تعد مثالاً كلاسيكيا لعملية عقلية متناقضة فى النهاية ؛ فاللغة سرعان ما تسكنها الكتابة والإشارات الخاصة بالبناء اللفظى - الذى يعده (روسو) شيئا منحطاً - وذلك لحظة تعديها مرحلة الصرخة البدائية (primitive cry) فالحديث بالنسبة لـ (ديريدا) ملىء بالاختلافات والعلامات المرتبطة بمعنى غير موجود ، التى تكون فى النهاية تلك اللغة المنطوقة . وبناء على ذلك فإن محاولة التفكير فيما هو أصلى طبقا لمفهوم (روسو) أمر يقودنا بالضرورة إلى التناقض الذى يصعب معالجته أو تجاهله . وبالمثل يرى (ديريدا) التناقض واضحاً فى الأنثروبولوجيا البنيوية عند (شتروس) ، التى تثير مرة أخرى موضوع العلاقة بين الطبيعة والثقافة ، مؤكدة أن الكتابة أداة للظلم ولاستعمار العقل البدائى ، كما أنها نشاط اشتقاقى يعقب الثقافة المكتوبة أصلا من خلال أشكال التواجد الاجتماعى . وفى الحقيقة إن أكثر التصورات الميتافيزيقية التى يهاجمها (ديريدا) تتمثل فى النظرة إلى الكتابة على أنها شىء خارجى ومنفصل عن اللغة ، وعلى أنها تهديد خارجى للقول الملفوظ ، على نحو يحتم وجود القول الملفوظ بوصفه قادراً على إحداث نوع من التوازن . ويرى (ديريدا) أن هذه النظرة تناقلتها الأجيال الأدبية بدءا من أفلاطون حتى شتروس . وهذا ما دعاه إلى محاولة توضيح أن الكتابة ، على العكس من ذلك تماما ، تتولد أصلا من خلال موضوع القول ذاته ، ومن خلال النص الذى يعمل على تحقيق الموضوع وتأصيله . وهكذا يقوم التفكيك بنشاط متواطىء مع الكتابة ؛ تلك الكتابة الموجودة بحق ولكنها مكبوحة (repressed).وكما يقول ديريدا « لا يوجد شىء خارج النص » .

ويتعرض الكاتب لموقف ديريدا من الفلسفة فى الفصل الثالث وهو بعنوان « من الصوت إلى النص : نقد (ديريدا) للفسلفة » ، مشيراً فى البداية إلى اعتقاده أن ديريدا يدين بالكثير لهوسرل (Husserl)رائد مذهب الظواهرية ، مستقياً ذلك من كتابه عن هوسرل ، المعنون بـ « القول والظواهر » سنة ١٩٧٣ ، حيث يتجه ديريدا إلى النقد المتأنى والدقيق ،

ويعمل على إعادة صياغة مقدمات هذا المذهب . ومن المعروف عن هذا المذهب أنه يعزل مكونات التجربة والحكم التى لا تحتمل الشك من قبل أكثر العقول تشككا ، كما ترفض اللجوء للذاتية ، على الرغم من مناداتها باللجوء لما يسمى بالذات المتسامية ، أو انعكاسية الوعى الذاتى . والجدير بالذكر أن مفهوم هوسرل للعلاقة بين اللغة والفكر يتلخص فى إيمانه بوجود نوعين من أنواع العلامات ؛ النوع الأول يسمى إشارى (Indicative) ، وهو خال من المعنى ، ويؤدى عمله بوصفه عنصراً ميتا فى نظام تعسفى أو تحكمى ؛ أما النوع الثانى فهو تعبيرى (Expressive) ، يمتلىء بالمعنى ، ويقوم بوظيفة اتصالية ، ولذلك كان من شأنه إثراء اللغة .

وعن هذا الموقف الفكرى يقول ديريدا إن اللغة بإمكانها الوصول إلى الوجود الذاتى للمعنى فى حالة واحدة فحسب ، وذلك إذا ما كفلت ما يسمى بالمدخل الشامل إلى جانب التحدى للأفكار ، على نحو يتيح الفرصة للأفكار ذاتها كى تصبح منطوقة . وفى رأى ديريدا أن تحقيق هذا الأمر ضرب من المحال لعدم إمكان الوصول إلى ما يسمى الحدس الأولى لتجربة الآخر المعيشة . ولذلك فعلينا التسليم بأن اللغة تخفق فى معظم الأحيان فى تحقيق الحضور الذاتى للمعنى ، وأن هذا يحتم عليها مشاركة العلامة الإشارية الخالية من المعنى كما جاء فى مفهوم هوسرل .

وفى مجال آخر يميز هوسرل بين الآثار الحسية الفورية والتمثيل الذى يرمز إلى التجارب المسترجعة على مدى فترة زمنية طويلة . وهنا يستخدم ديريدا أيضاً مصطلح (Differance)ليبين أن هوسرل فى هذا الصدد إنما أتى بعكس ما كان يقصده ؛ إذ إن ذلك المصطلح نفسه يسكن دائماً ما يسمى بالواقع الظاهر أو النقى للزمن الآنى . وبالإضافة إلى ذلك فإن الإدراك ليس إلا التمثيل ذاته ، تماماً كما يفترض سلفاً أن الحديث هو ما يطلق عليه مصطلح Differ-ance بالنسبة للكتابة . ويقول ديريدا إن البنيوية والظواهرية تشكلان نظامين مغلقين ، يقومان على التناقض الظاهرى المتبادل والمتوالد ذاتياً ، على نحو يجعل من الصعب عليها الوصول إلى مبادىء سليمة ، بل يجبر كلاً منهما على الاعتماد على الآخر فى لحظاتها الأكثر إدراكاً وبصيرة . وهكذا يقف ديريدا دائماً ضد فكرة أن البنيوية قد انفصلت تماماً وبدون رجعة عن المرحلة التى سبقتها ، كما يرى أننا نقع فى خطأ فادح إذا ما حسبنا أن التفكيك مرحلة لاحقة للبنيوية ، بمعنى أن التفكيك أزاح المشروع البنيوى أو ألغاه ؛ فبدون هذا التوتر بين التجربة وإمكان الوصول ، داخل الإطار البنيوى ذاته ، لما أمكن لناقد مثل ديريدا طرح هذه التساؤلات التى أثرت كتاباته . إن التفكيك يعد عاملا منبها لما كان يجب أن تكون عليه البنيوية فيما لو كانت قد استطاعت تجنب المأزق الذى وُضعت فيه نتيجة أفكارها الجذابة عن المنهج .

وينتقل الكاتب فى الفصل الرابع إلى الحديث عن فيلسوف آخر مرتبط بالتفكيك هو (نيتشه) ؛ وهو الفيلسوف الذى يعتقد الكاتب أن ديريدا قد تتبع خطواته وفكره الخاص عن الفلسفة . (فنيتشه) يرى أن الفلسفات كلها - بصرف النظر عن دعواها المنطقية والعقلية - تعتمد على نسيج متحرك للغة المجازية ، وأنها ترزح دائماً تحت هيمنة نظام الحقيقة (Order of Truth) . ويتمثل منطلق كتابات (ديريدا) - مثله فى ذلك مثل (نيتشه) - فى وجود هذه النسبية المتناهية للمعنى ، وفى الطرق المتعددة التى استخدمها الفلاسفة فى عملية تغليف استعاراتهم . ويمكن أن يعد كل من (نيتشه) و (ديريدا) ناقدين بنيويين ، لاهتمامها بتفسير الطرق التى يعبر الفكر من خلالها عن المعنى المرتبط بتجربة بدائية .

ويرى الكاتب أن تيار التفكيك بدأ رحلته بوضع العقل فى مواجهة ذاته ، بغرض الوصول إلى مرحلة اعتماده الضمنى على مستوى آخر من المعنى ، وهو المستوى المكبوح (repressed) أو غير المعروف . وقد فسر بعض الدارسين التشكك الذى اتسم به موقف الإغريق من الكتابة بقولهم إن الكتابة كانت تمثل تطوراً جديداً نسبياً فى تلك الحقبة الحضارية ، على نحو جعل (أفلاطون) يرى فى الكتابة خطراً ، لما تسببه من انتشار للمعرفة والقوة . ولقد أيد كل من (ديريدا) و (نيتشه) هذا التفسير التاريخى ؛ وهو ما نلمسه فى رؤيتهما للعقل السقراطى بوصفه قوة طغيان وقهر . ويضيف ديريدا إلى ذلك قوله إن عملية كبح الكتابة لم تنتج عن التسلسل التاريخى أو التحول الثقافى ، ولكنها ظلت تعمل فى فكر (أفلاطون) وفى فكر الأجيال التى تلته ، وذلك من خلال أسلوب بلاغى يتوالد ذاتياً ؛ وهو أسلوب لم يتنبه إليه المؤرخ التقليدى للأفكار . وبالإضافة إلى ذلك يتعرض (ديريدا) لأفكار (أفلاطون) ، قائلاً إن التفكيك - على عكس ما يرى (أفلاطون) - يؤكد الحالة الحرفية لما يسميه (أفلاطون) الاستعارة المستندة إلى ذاتها . فالعبرة ليست فى عملية قلب المعنى الحرفى والمعنى المجازى ، ولكن فى تحديد المعنى الحرفى للكتابة بوصفه مجازاً فى حد ذاته ؛ وهو ما يعده غير وارد على الإطلاق فى إطار التفكيك .

ويسهب الكاتب فى عرض موقف (ديريدا) من الفلاسفة الإغريق ؛ إذ يرى أن الفلسفة الإغريقية لا تنفرد بهذا التقييم المزدوج للخير والشر ، ولكن هذا التقييم ذاته موجود فى مجالات ونصوص أخرى ، مثل الإنجيل ، وفى أعمال (هوسرل) التى تميز بين المستوى المحسوس والمستوى المدرك للمعنى . وفى سياق المقارنة يؤكد الكاتب على أن كلا من (ديريدا) والفيلسوف الألمانى (هيدجر) (١٨٨٩ - ١٩٧٦) يسعيان لبلوغ الغايات التفكيكية نفسها ؛ بيد أن الاختلاف يكمن فى محاولة الكاتب الألمانى وضع يده على مصدر الفكر الأصيل ، أو بمعنى آخر لحظة الوجود أو الكمال التى تسبق الخطاب المنطوق ؛ فمجمل تفسير الفيلسوف الألمانى يعتمد على رؤيته للحقيقة بما هى وجود ذاتى ، يهدف فى نهاية الأمر إلى محو عملية التلاعب بالمعنى أو يدعى أنه سابق عليها . وهكذا فإن عملية تفكيك (هيدجر) للميتافيزيقيا لم تأت بغرض تحرير فكرة تعدد المعنى كما فعل (ديريدا) ، ولكنها كانت ترمى إلى إعادة المعنى إلى مصدره الأصلى أو تطابقه ذاتياً ، وفى هذا السياق يعتقد الكاتب أن (هيدجر) يعد أهم خصوم (ديريدا) المعاصرين على الإطلاق .

وينتهى الفصل الرابع بالإشارة إلى رأى (ديريدا) فى (نيتشه) ؛ ويتمثل فى اعتراضه على تسمية (هيدجر) للفيلسوف (نيتشه) بآخر الميتافزيقيين ، موضحاً أن (هيدجر)

هو الذى استخدم المفاهيم التقليدية للحقيقة فى معالجته للنص الخاص (بنيتشه) بهدف خدمة أغراضه التأويلية . ولهذا السبب لا يعد (نيتشه) آخر الميتافيزيقيين ولكنه أول من قام بمحاولة تفكيك تاريخ الميتافيزيقا . وهو - مثل (كارل ماركس) - يعد من أعظم مفكرى العصر الحديث المناهضين للخرافة .

ويتناول الكاتب فى الفصل الخامس من الكتاب سياسة التفكيك تحت عنوان « سياسة التفكيك بين ماركس ونيتشه » ، فيستعرض موقف (ديريدا) من قضية الالتزام السياسى والصلة - إن وجدت - بين الماركسية والتفكيك ؛ فيرى أن التفكيك يمكن أن يعالج ما أسماه بعدم التجانس أو التغاير فى النص الماركسى ، والكيفية التى ينفصل بها عن التراث المثالى (وخاصة هيجل) مع بقائه متأثراً على المستوى الأعمق ببعض الموضوعات الميتافيزيقية ؛ فلقد تمخض عن التفكيك فى الإطار (النيتشوى) منهج اكتسب قدرة تشكيكية بالغة القوة ، كما اكتسب إدراكاً بلاغياً واعياً . وبالمثل فإن النقد الماركسى قد اعتنق ، من جهة ، بعض الأفكار البنيوية فى سبيل تطوير أساسه البلاغى ، ومن جهة أخرى رفض ما يراه من عناصر مقاومة للفكر الماركسى . ومن خلال تفاعل هذين التيارين نشأ التيار التفكيكى المعتمد على مفهوم (Differance) نتيجة حتمية لهذا كله .

وفى معرض حديث الكاتب عن علاقة (ديريدا) بالفيلسوف الألمانى (هيجل) يقول إن الأول تحدث عن الاقتصاد العام فى مقابل ما يسميه الثانى بالاقتصاد المقيد ، كما وازى بين الاقتصاد العام ومؤثرات الكتابة أو المؤثرات النصية . وفى مجال آخر يقول إن التفكيك يعطى لنا مقدمات خاصة تؤهلنا لقراءة جديدة غير ماركسية للفلسفة بوصفها أيديولوجيا . فبينما يرى (هيجل) أن التاريخ والوعى يتجهان سوياً صوب مرحلة من التنوير والوضوح الكامل والفهم التام ، يعمد كل من (ديريدا) و (نيتشه) إلى عملية تفكيك هذه المعرفة المثالية والأفكار والتصورات المنهجية الخاصة بها . وقد يفسر هذا على أنه طريقة متحذلقة لمعالجة الخلاف بين شكلى التفكير المعروفين بالتعاقبى والتزامنى ؛ وهو الخلاف الذى ميز المراحل الأولى للجدل البنيوى .

وعن العلاقة بين الماركسية والبنيوية والتفكيك يقدم إلينا المؤلف الناقد جيمسون (F.Jameson) مثالا للنقاد الماركسيين ذوى الاقتناع البنيوى . ويرى جيمسون ضرورة مصالحة الدعاوى المختلفة للفكر التزامنى مع دعاوى الفهم التاريخى ، كما يؤيد جيمسون شتروس فى ضرورة الإبقاء على البناء كشكل يوفر الوضوح والجلاء وأن يظل محصنا ضد الحملات التشككية . ولقد أوضح لنا (ديريدا) من خلال قراءته للنصوص الخاصة بسوسير وشتروس أن أعمق المفاهيم البنيوية لا تخدم بالضرورة مقصد مفكريها ، ويخلص إلى أن محاولة تفكيك نص ما - فى مفهوم (نيتشه) و (ديريدا) تستلزم الوصول إلى نقطة محدودة أو (Aporia) للمعنى لا تؤدى إلاّ إلى طريق مسدود ، ولا تسمح بالتفسير الماركسى التاريخى . وهذا يدعونا للاعتقاد بأن التفكيك لا يتسق مع الفكر الماركسى ؛ لأنه يسعى للبحث والمناقشة واستجواب أى علم أو منهج يفصل نفسه كلية عن تلاعب المعنى النصى . وقد كان من الممكن أن يعد تفسير ألتوسير للماركسية شكلاً من أشكال التفكيك لو لم يؤمن هذا الاتجاه بضرورة إيقاف عملية التفكيك عند نقطة معينة ، يترك فيها للعلم وحده الحرية فى استنباط الرسالة الكامنة للأيديولوجيا . وفى هذا الصدد نجد أن كلا من (جيمسون) و (إيجلتون) يؤيدان هذا الاتجاه لإيمانهما بالانفصال البنيوى بين النص والواقع ، على أساس أن ما هو واقع هو نتاج لبعض الشفرات الثقافية المتميزة . وهناك أيضا الفيلسوف الفرنسى (فوكو) ، الذى يرى - مثل (نيتشه) - أن ما سمى بالنظرة الانفصالية للمعنى التاريخى ، هو تلك النظرة التى تبدد «وحدة الوجود الإنسانى التى يسعى الإنسان من خلالها لكى يبسط هيمنته على أحداث ماضيه» . ويعمد (فوكو) - مثل (نيتشه) - إلى تفكيك الأنظمة الفكرية التى تحاول أن تختبىء وراء ما يسمى بالمعرفة الموضوعية ، فى حين أنها تسعى لاكتساب القوة . ويستشهد بالكاتب إدوارد سعيد ، صاحب كتاب استشراق (Orientalism) ، الذى يعطى مثالاً عملياً للكيفية التى يعالج بها التفكيك التاريخ الحضارى وفقاً لأسسه النصية ، وعن طريق استخدام الجدل فى دعاواه عن الموضوعية . وهكذا يبقى (نيتشه) تهديداً مستمراً لما تعده النظرية الماركسية بلاغة مسلماً بها .

ويستهل الكاتب الفصل السادس المعنون بـ « العلاقة الأمريكية » بتقييمه للناقد (ديريدا) ، قائلاً إن أهم ما يحتسب له يتمثل فى قدرته على تغيير النظرة المتعارف عليها لما يطلق عليه « الفكر النقدى الجدى » ؛ فلقد كثرت ردود الأفعال وتباينت فى تفنيدها لأعمال « ديريدا » النقدية ، على نحو يصعب معه القول بأن هناك حركة تفكيك بالمعنى المفهوم . ويذكر أن الجدل بدأ بين مفكرى التفكيك المتحمسين وآخرين أمثال (إدوارد سعيد) الذين سعوا للعودة للبعد الدنيوى أو السياسى للمعنى فى معالجتهم للنص . كما نجد من ناحية أخرى أن أساتذة جامعة ييل (Yale)وجامعة جون هوبكنز John Hopkins قد عملوا على نشر أفكار (ديريدا) فى إطارها النصى ؛ غير أن الكاتب يرى أن التحدى الماركسى للتفكيك أتى فى البداية من خارج القارة ، وتمثل بعد ذلك فى جيمسون ، وهو أستاذ بجامعة ييل (Yale) . والغريب أننا نلاحظ وجود تباين واضح داخل تلك المجموعة الصغيرة التى عرف عنها التحمس الشديد لنظرية (ديريدا) والتى تتكون من هارتمان وبول دى مان وملر على نحو يبدو معه أن نقاد جامعة ييل ، باستثناء دى مان ، الذى تعكس أعماله حيوية كتابات ديريدا فى بداياته ، قد فضلوا منهج التفكيك فى إطاره الأرحب والأكثر حماسة وحرية .

وعن هؤلاء الذين يصورون الاتجاه التفكيكى فى شكله الفطرى أو البدائى يقول الكاتب إنه من المعروف أن كلا من (هارتمان) و (ميلر) كانا أسبق من اعتنق آراء (ديريدا) ؛ فالناقد (هارتمان) مثله فى ذلك مثل (ديريدا) ، يرى أن النصوص دائما ما تأتى متأخرة عن التراث الذى تعيش فيه والذى تعكسه على نحو يجعل الناقد يشعر أنه يلعب دورا ثانويا ، يتمثل فى عملية توضيح للمعنى . لذا يرى هارتمان أن على الناقد أولا التخلص من عقدة النقص التى يحس بها تجاه النص الذى يعالجه ، والبدء فى غزوه بكل قوة ، للوصول إلى ما يسميه برقصة المعنى (Dance of Meaning) . وبالمثل يعمد (ميلر) إلى تفكيك الدلالات الضدية للمفردتين ضيف (Host) وطفيل (Parasite). ، مشيرا إلى أن كلا من الناقد والنص ذاته طفيلى يعيش على حساب نص

ضيف (Host-text) وهو اللغة ، الوجود أصلا . وهذه اللغة ذاتها تعيش متطفلة على مدى استعدادهما لاستقبالها . والمعروف عن ميلر أنه كان متأثرا بمدرسة (جنيف) التى ظهرت فى الستينيات ، والتى كانت تؤمن بأن النصوص وجدت لتجرّب حتى تخرج معانيها للنور من خلال عمليه إعادة خلق تتم على يد الناقد . والجديد الذى أتى به (ميلر) ، فى هذا السياق ، هو أنه أحل البلاغة النصية مكان بلاغة الوعى المعروفة عن مدرسة (جنيف) ، بهدف بلورة رؤ يته الخاصة بالتفكيك ، التى يلغى فيها الحد الفاصل بين النص والتفسير .

وبالعودة إلى هارتمان نلاحظ أن قضية الأسلوب النقدى ترتبط عنده ارتباطا وثيقا بمسألة الهوية الحضارية ، وبأهمية إثبات وجود النقد الأمريكى المحدد والمتحرر من سيطرة التراث النقدى الإنجليزى الذى هيمن على المفكرين الأمريكيين من خلال أعمال إليوت T.S. Eliot ، تلك الهيمنة التى أسماها هارتمان باتفاقية الصلح المتعلقة بأرنولد ، وهى الاتفاقية المسئولة عن تصوير النقد بوصفه خادما متواضعا يعمل لحساب محاولة ما للخلق والإبداع . وهكذا يعبر هارتمان عن المفكرين التفكيكيين الأكثر تطرفا ؛ فأسلوبه التأثيرى قد وقع فريسة لتجارب الحركات الكثيرة التى من شأنها السمو بما يسمى خرافة الشخصية personality heresy إلى مرتبة المبدأ الفلسفى . وعلى النقيض من (هارتمان) نجد (بول دى مان) يتصف بالقدرة النظرية والجدلية ، على نحو مكنه من استخلاص المنطق الكامن فى النص ، موضحا كيف تتفاعل التوترات المجازية بحيث تصل إلى نقطة معينة يختلط فيها المنطق بشكل حتمى مع مضامينه ذاتها . وقد خلص (دى مان) إلى أن هذا التباين بين العقل والبلاغة شىء كامن فى النصوص الأدبية كلها ، وفى الأعمال النقدية جميعها . وهو يحدث فى اللحظة التى تترك النصوص مجال التفسير إلى المجال النظرى ومنهج الوعى . وهكذا تصبح النصوص سببا فى خلق تاريخ من القراءات المتغيرة ، التى يمكننا تفكيكها ، ولكن لا يمكننا تخليصها مما علق بها ؛ وهو الأمر الذى يستحيل معه الوصول بالنقد إلى مرتبة الوضوح الكامل والحقيقة الكاملة .

وخلاصة نظرية (دى مان) تتمثل فى تعليق اللغة بين الاستعارة والكناية ، أو الرمز والمنهج ؛ فالتفكيك يعلق القدرة الإقناعية للغة المرتبطة بخدمة المنطق الخاص بالمجاز . كما يعتقد أن الأدب هو نتاج عدم قدرة الفلسفة على التفكير من خلال دستورها أو تركيبها الخاص ، مستخدمة فى ذلك المصطلحات البلاغية النصية . وفى النهاية يرى أن دفع التحليل لنقطة أولية هو الطريق الوحيد الذى يمكن الفكر من عبور الفجوة بينه وبين المنطق المضلل للنص .

ويبقى الناقد بلوم H. Bloom الذى يؤمن بوجود توتر وتفاعل مركب بين كبار الشعراء فى تراث فكرى ما ومن سبقوهم ، على نحو يحث هؤلاء الشعراء على محاولة تطويع تأثيرات السابقين عليهم ، وعدها مكسبا خاصا بهم . والنقد عنده عملية إعادة فك شفرة الشعر ، كما يؤيد بدرجة كبيرة موقف النقاد التفكيكيين من التاريخ الأدبى ، ويرفض - كما رفضوا - الاعتقاد بأن الشاعر فرد مبدع يملك معانى خاصة به ، وحقائق خاصة برؤ يته الذاتية . وهو يشارك (ديريدا) الرأى بأن الأصول النصية دائما ما تدفع بعيدا وراء الذاكرة فى سلسلة من المواجهات البلاغية التى تحلق فى النهاية التاريخ الشعرى . بيد أنه يختلف مع التفكيكيين فى نظرته إلى الشاعر (القوى) ؛ فهو يؤمن بضرورة إصرار الشاعر القوى على الاحتفاظ بمساحة خاصة به ، يعمل من خلالها على إبراز خياله الخاص . كما يعتقد أن هناك ضرورة تقتضى وقف العملية التفكيكية إلى حد معين ، مخالفا فى ذلك موقف زملائه فى جامعه ييل ، ومدعيا أنهم لا يستطيعون تفهم معنى التوترات والتناقضات الناتجة عن تعرف الشاعر على تراثه فى وقت متأخر . وبالإضافة إلى ذلك ينبه بلوم إلى أهمية تجاهل المعركة القائمة بين الإرادات التعبيرية الناتجة عن مواجهة نص ما بنص آخر .

ويتعرض الفصل الأخير لبعض الأصوات المنشقة عن التفكيك تحت عنوان والخلاصة : بعض الأصوات المنشقة» . لقد حاول البعض تفنيد الآراء التفكيكية على أسس فلسفية ؛ فنجد أن رورق R. Rorty يرى أن الفلسفة مثل الكتابة لا تستخدم اللغة أداة فعالة للتبادل العقلانى ، بل ساحة قتال تقود فيها أعتى وأعظم حملاتها . ويؤمن رورق بأن الكتابة فى هذا السياق تمثل الدليل الشكلى اللغوى الراديكالى ، إلى جانب أنها تمثل عاملا متواطئا معه . وهكذا فند المفكرون الأفكار التفكيكية على أساس بدهى عام ، وعلى أساس اللغة العادية .

ويقدم إلينا (فتجنشتاين L. Wittgenstein ١٨٨٦ - ١٩٨١) رأيا آخر يقول إن اللغة لها استخدامات عكس تفكيكية Anti-Deconstructive ، كما يعتقد فى وجود خطأ فكرى أساسى ومستمر ، يتمثل فى عملية التمييز بين الدال والمدلول ؛ وهو الخطأ الذى نبعت منه الفلسفات التشكيكية التى تغفل تنوع وتعدد الانفجارات الكامنة فيما بين اللغة والمنطق والحقيقة . ومن ناحية أخرى يرى جراف (G. Graff) أن التفكيك فى حقيقة الأمر عملية هروب جبانة من مشكلات المجتمع الحديث . ولنا أن نقول إن (جراف) لا يقدم نقدا بالمعنى المفهوم ، ولكن ما يطلق عليه الحتمية القيمية اليائسة .

وفى النهاية يؤكد الكاتب أن التفكيك يمثل ميدانا جديدا للجدل الذى يعالج الحرب القديمة القائمة بين الأدب والفلسفة ، وأن تاريخ النقد الأدبى لم يشهد من البلاغيين الذهنيين من هو أكثر تطرفا فى تحليله من (دى مان) ، كما يعتقد أن النقد لم يجرؤ فى يوم من الأيام على تأكيد ذاته ، سواء من الناحية الثقافية أو الأسلوبية ، بوصفه نهجا فكريا جديدا بالاحترام ، مثلما فعل عند ظهور التفكيك . ويشير إلى أن تجاهل مثل هذه الدعوى إنما يعنى تجاهل ما يعد أكثر من مجرد تيار آخر من تيارات البدع النقدية التى سرعان ما تزول .

رسائل جامعية

عرض : ثناء أنس الوجود

فى هذا العدد أعرض بالتحليل لرسالتين من الرسائل الجامعية التى اتخذت من الشعر موضوعا لها . وعلى الرغم من اختلاف مضمون الرسالتين فهما تدوران سويا فى فلك واحد من حيث التصور العام لقضية الشعر ، ومن حيث اتساع المساحة التى اتخذت موضوعا للبحث ، وتتفقان كذلك فى كونهما سويا - ومن قبيل المصادفة - قد صدرتا عن مفاهيم مسبقة ، حاولت كلتاهما الأخذ بها ، فجاءت نتائج الدراسة متعسفة ، ناهيك عن الأخذ بمقولات غربية فى النقد الأدبى ، تتمثل فى المناهج التى تبناها الباحثان لتحليل الشعر ونقده فى رسالتيهما ؛ وهى مناهج لا ينكر أحد منا أنها حققت نجاحا رائعا حين طبقها أصحابها على الشعر الغربى ، ولكن هذا النجاح لم يصادف الذين قاموا بتطبيقها على الشعر العربى - دائما - نظرا لاختلاف طبيعة الشعر العربى وروحه عن مثيله فى الغرب . فإذا أضفنا إلى هذا تعدد هذه المناهج فى ذاتها ، وتناقضها فى الرؤية أحيانا ، أمكننا أن نتصور حجم الخلط والاضطراب الذى يمكن أن يعاينه القارىء المتخصص عند قراءتها معا . فليس من المعقول مثلا أن يتبنى الباحث فى رسالة واحدة المنهج الجمالى والنفسى والرمزى والأسطورى جميعا ، فى الوقت الذى ينطلق فيه الباحث نفسه من تلك الرقعة التقليدية لنقد الشعر وتحليله ، التى لا ترى فى القصيدة سوى ما يساويها نثرا .

والرسالة الأولى فى هذا المجال هى الرسالة التى تقدم بها الباحث محمد سلمان السعدى إلى كلية الآداب بجامعة عين شمس للحصول على درجة الدكتوراه فى اللغة العربية ، وموضوعها : **«الشعر فى عصر ملوك الطوائف بالأندلس - دراسة فى الدلالات اللغوية والتشكيلات الفنية»** . وذلك بإشراف الأستاذ الدكتور عبد القادر القط .

ويعتمد هذا البحث فى أساسه على فكرة تغير الدلالات اللغوية ، وتغير فاعليتها حسب سياقها فى الجمل الشعرية .

وتقع الرسالة فى ثلاثة أبواب ، يسبقها تمهيد تحدث فيه الباحث عن البيئة الزمانية والمكانية للأندلس ، والأسباب التى أدت إلى ازدهار الشعر فى عهد ملوك الطوائف ، على الرغم من الأحداث السياسية والنكبات التى تعرضت لها الممالك العربية . ويرى الباحث أن دول الطوائف كانت تجمع بين متناقضين فى ظاهرها وجوهرها ؛ فهى تجمع بين الضعف فى البناء السياسى والعسكرى ، وقوة التراث المادى والحضارى ؛ بين الانحلال الاجتماعى ، والتقدم الفكرى اللامع .

والباب الأول من الرسالة يتناول التغيرات الشكلية والموضوعية التى طرأت على الشعر الأندلسى فى عصر ملوك الطوائف . وهو يتكون من فصلين : أولهما يتناول التغيرات الشكلية ، وفيه يتناول الباحث بالدراسة الاتجاه التقليدى فى بناء القصيدة ، والاتجاه الجديد المحافظ ، ثم القصيدة «الشطرية» أو المجزوءة ، والرسائل الشعرية ، والموشحات ، وأخيرا الأزجال . فالشعر فى بلاد الأندلس قد عايش نمطين من الحياة كانا مختلفين كل الاختلاف ؛ أما النمط الأول فقد كان بدويا ، مرتبطا بالماضى ؛ وهو نمط يصوره الشعراء فى مقدمات قصائدهم للتعبير عن حالات نفسية خاصة ، أو ليتخذوا منه إطارا تاريخيا معبرا عن عصر مضى . والباحث يؤكد أن العرب الأندلسيين قد حافظوا على تقاليد الشعر العربى وأوزانه ، وقيود القافية ؛ فقد ظلت القصيدة الأندلسية فى بدايتها تسير على النمط القديم من حيث الوزن والقافية ، وبناء المطالع ، وترتيب الأغراض ، والاعتماد على البيت الواحد فى بعض الأحيان . هذا بالإضافة إلى التقاط الصور من عالم البادية ، ونسج الأسلوب من الذاكرة والتراث . ويتوقف الباحث بصفة خاصة عند مطالع القصائد التقليدية فى الأندلس ، ويستوقفه «ابن شهيد» ، و «ابن حمديس» ، و «الأشيونى» ، و «ابن حصن» ، و «ابن البين» ؛ وهى أسماء سوف نلاحظ دورانها كثيرا فى الرسالة كلها . والملاحظ على أسلوب الباحث فى دراسته لهذه المقدمات الطللية والغزلية للقصائد أنه يكتفى بنثر هذه القصائد ، ولا يلفته فيها أى شىء سوى أنها ظلت «تحمل فى عمقها رموزا للثبات والتحدى خلف مستويات الكلمة» .

وحديث الباحث عن المقدمة الطللية وغيرها من المقدمات ، لا يختلف عما قاله النقاد الآخرون حينما عرضوا للموضوع نفسه . وهو لم يستطع أن يرتفع بمستوى تحليله لهذه المقدمات عن فكرة التقليد لمقدمات القصائد الجاهلية . وإذا كان بعض النقاد قد استطاع أن يجد تبريرا للأغراض النمطية التى وردت فى القصيدة القديمة ، لعل أحدثها ذلك التفسير الذى يرى أنها بقايا أساطير بنيت منها القصيدة القديمة ، وأن الشعر إنما نشأ فى حجر الدين ، ولذلك فإن تلك الأغراض ليست سوى أدوات أو أشكال فنية ، يعبر الشعراء من خلالها عن مواقف متغيرة - فإن الباحث لم ير فى القصيدة الأندلسية التقليدية سوى تقليد القدماء .

أما النمط الثانى فقد أسماه الباحث بالاتجاه الجديد المحافظ . وهو يرى أن الشعراء قد انقسموا فى هذا الاتجاه إلى قسمين ؛ قسم ظل يراوح بين التقليد والتجديد ، ومنهم : ابن حمديس ، وابن زيدون ، وقسم آخر أراد أن يخلص لتجارب عصره ، وأن يشتق معانيه من واقع بيئته ، ومنهم ابن خفاجة ، وابن دراج القسطلى . ثم يأخذ بعد ذلك فى تقصى القصيدة الأندلسية ، مقارنا بينها وبين نظيرتها فى المشرق ، فيتناول موضوعات الزهد وشعر الفلسفة والتأمل ، مقارنا بين شعراء الأندلس والمتنبى وأبى العلاء المعرى . وهو يكتفى دائما بنثر الأبيات ، ومقارنة الصور - بعد نثرها . وهو فى هذا إنما يصدر عن رؤية جزئية ضيقة ، لم تستطع أن ترقى لتستوعب الرؤية الكلية لشعر الطبيعة والوصف فى الأندلس .

ولـذلـك فهـو لم ينتبـه إلى فلسفـة الـوصـف الجمالية ، ولا إلى الرموز الكامنة وراء توظيف الشاعر للطبيعة ، وإنما استغرقته جزئيات كل شاعر ، واستغرقته كذلك عمليـة التحويـل الكمي للشعر إلى ما يعادله نثرا . لذلك لم ير - حين قارن بـين البحتري وابن حمـديس ، وكـان كلاهمـا يصف بركـة ماء - سـوى أن الشـاعـرين اتفقـا في الغـرض والسيـاق ، واستخدم كل منهما صورا مبتكرة ، وجنوحهما إلى استخـدام اللون ، وريح الصبـا . وأما مظاهر الاختلاف بينهما في الصورة - على حد قوله - فهي أن الشاعر الأندلسي أضاف إليها جدولا يشق البركة ويروي الرياض ، وبذلك تفوق على البحتري !

وعن التطور في الأوزان والقوافي في الشعر الأندلسي يرى البـاحـث أن تغير القـافية ، ووضوح التصريع في الموشحة ، كانا أوضح سمات التغير الشكلي ، ثم برز بعد ذلك ما يسمى بـالشعر المسمط ، وقـد حقق مرحلة معينة من تطور القافية . وهو يرى أن هـذا النـوع من الشعر ينقسم إلى المثلث والمربع والمخمس ، وأن الأخـيـر منـه كـان أكـثـر انتشارا . أما الرسائل الشعرية فكانت تمثل ظاهرة مهمة في الشعر الأندلسي ، ولعل ابن زيدون يعد من أكثر الشعراء استخداما لهذا اللون . ولذلك فإن الباحث يكاد يقصر هذا الجزء من الرسـالة عـلى شعر ابن زيـدون ، متناولا بعضا من قصائده بالتحليل ، ومحاولا استخـراج الـرمـوز الكـامنـة وراء بعض الأبيـات ، ولكنـه يتعسف في استخـراج الرمز ، عـلى نحو يجعله يحمّـل النص ما لا يلزمه من التأويـلات . ثم ينتقل في عـرض سردي إلى الموشحات والزجل ، فيتحدث عن نشأتها وتـطورها ، ويقف مـوقفا سلبيـا من الآراء المختلفة التي تناولت هذه النشأة .

والفصل الثاني من الرسـالـة يتحدث عن التغيرات الموضـوعية في الشعـر ، ويتـناول وصف الـطبيعة والـرثـاء ، ورثـاء المـدن ، والغـزل وشعر الحنـين . وفيها يتصـل بشعر الطبيعة فقد قسمه الباحث إلى شعر يتصـل بالطبيعة الصامتـة ، وشعر يتصـل بـالـطبيعة النـاطقة . والـطبيعة الصـامتة منهـا مـا هـو طبيعي ، وما هو صناعي . ويبدو لي أن فكرة تقسيم الطبيعة إلى ما هو صامت وما هو ناطق إنما يشوبها شيء من الغموض ؛ فما يسميه الباحث بالطبيعة الصامتة ، ليس سوى تعبير فني ؛ بمعنى أن ظـواهر الـطبيعة تـظل غـير معروفة لنا على وجه دقيق حتى يقوم الشعراء باستنطاقها والكشف عن جمالياتها . ويتحدث الباحث بعد ذلك عن الرثـاء ؛ وهو يشمـل رثاء الأفراد ورثاء الدول والممالك ؛ وهو الأمر الـذي يمثل اتجاها جـديدا في هـذا الغرض الفني ، من حيث السياق والفكرة . على أن هـذه الفكرة ليست جـديدة تمـاما كـما يـرى الباحث ؛ فهناك الأشعار التي قيلت في رثاء دولة بني أمية ؛ وكذلك فقد وقف البحتري على إيوان كسرى من قبل ، فضلا عن مراثي المدن التي عرفت من قبل في الشعر المشرقي .

وعن ظاهرة الغزل يقول الباحث إن معظم مطالع القصائد الغزلية بشكلهـا الفني الذي استقر في تلك الحقبة الـزمنية ، كـان وسيلة فنية ، واستجابة ملحة للتعبير من خلالها عن آراء الشاعر وقضاياه التي كانت تشغله . أما شعر الحنين فهو من الألوان الشعرية الحديثة التي واكبت التطورات السريعة في الممالـك الأندلسية . ولقد التفت الشعراء هنـاك إلى الـطبيعة ، وطـوروا عن طريقهـا هذا اللون الشعري ، حين راحـوا يمزجـون مشاعـرهم المفعمة بالكآبة والحزن بمظاهر الطبيعة .

والباب الثاني من الـرسـالـة يشتمـل عـلى خمسة فصول ، أولها الفصل الخاص بالمعجم الشعري ؛ وهو من أطول فصول الرسالة على الإطـلاق . ويعني البـاحث في هذا الفصـل بتـناول التغيرات الـدلالية التي طـرأت على الشعر الأندلسي ، وذلك من خلال دراسته للمعجم الشعري . وقد تناول أولا ماأسماه بالألفاظ التراثية التي كثر ترددها في شعر هذه الحقبة ، وجاءت استخداماتهـا اللغويـة على غـرار الشعر العـربي القـديم ، وإن كـانت تتجاوز في بعض الأحيان مدلولها الظاهر إلى دلالـة أكثر بعـدا . ثم يـدخـل البـاحث إلى دراسـة الألفـاظ التـاريخيـة ، والألفـاظ الأعجميـة ، و « الألفاظ اللونيـة » ، بمعنى الألفاظ الدالة على الألوان ودلالاتها الرمزية .

ثم هناك الألفاظ المتعلقة بالإنسان معنويا وماديا ؛ وهنـاك الألفاظ المتعلقـة بأدوات القتال ، كالسيف والرمح ، ودلالاتها المجازية والمجردة . هذا إلى جـانب الألفاظ المتعلقـة بـالحيوان ، والألفـاظ الخاصـة بـالـطبيعـة ، وأخيرا ألفاظ الزمن . ويعقب البـاحث كـل فصل من هذه الفصول القصيرة في الألفـاظ ودلالتها بقائمة لأهم الألفاظ وأكثرها دورانا عنـد بعض الشعراء الأنـدلسيـين الكبـار . ومحـاولـة البـاحث رصـد المعجم الشعـري للشعـراء الأندلسيين محاولـة شاقـة . وعلى الرغم من الجهد الذي بذله في هذا الرصد ، فإنه لم يستطع أن يرصـد كيف وظف هذا المعجم تـوظيفـاً فنيـا . وذلـك لأنـه اكتفى باستخلاص المعاني المباشرة للألفاظ الواردة في الشعر ، دون استخدام مـا يعرف بـالحقول اللغوية ، والدلالات المركزية - التي تتفرع عنها دلالات فرعية ، تتكامل جميعها لتصور لنا كيف وظف الشاعر هذا المعنى أو ذاك . ومن نـاحية ثـانية ، فـإن الباحث جمع هذا المعجم من بعض الشعـراء الأنـدلسيـين المعروفين ؛ وكان من الواجب ألا يقف عند الأسماء اللامعة ، دون غيرها من الشعراء ، مادام قد حرص منذ البداية عـلى أن يدرس الشعـر الأنـدلسي - كـلـه - في عصـر الطوائف .

والدلالات الصوتية هي موضوع الفصل الثاني ؛ وفيه حاول الباحث أن يتلمس مواطن المـوسيقى في بعض النصـوص الشعـريـة الـراقيـة ، وذلـك للكشف عن خصـائص نظامها الصوتي ، وأبعاده الخاصة في النص . ولقد كان الجانب اللغوي هو الوسيلة الوحيدة التي فتحت الباب أمام الـدارسين لمثـل هذا الكشف . وهـو يحصـر هـذه المحـاولـة في أمـريـن ؛ أولهـما أن شـعـراء هـذه الحقبة - كغيرهم من الشعراء القدامى - اعتمـدوا في إظهار الموسيقى الداخليـة على اختيار الكلمات والصور الجزئيـة والكلية في تشكيل البيئة الموسيقية في أشعارهم .

وهذا يعني أنهم اعتمدوا على اللغة بوصفها ظاهرة أساسية لإبراز الموسيقى ، ومنها تكرار الحروف في أكبر مجموعـة من الكلمـات ، والـطبـاق ، والجناس بنـوعيـه ، وثنـائيـة الكلمات ، والتصريع ، والترصيع الخ . . والثـاني الصياغة المحكمة للحـالة النفسيـة للشاعر من خلال تجربة داخلية في ظل صورة شعرية تحدث أثرا موسيقياً متلاحمـاً مـع العناصر اللغوية المستخدمة .

أما الفصـل الثالث فيتناول موضـوع الدلالة الرمزية ؛ وهو يبحث في الرمز ضمن الحدود

اللغوية . ذلك أن الكلمة قد تختلف فى دلالتها الرمزية من شاعر إلى آخر حسب استخدامها اللغوى وتفاعلها مع الكلمات الأخرى . وهو يرى أن الرمز اللغوى فى شعر ملوك الطوائف قد كثر كثرة ملحوظة . وقد اعتمد ذلك على قدرة الشاعر . والباحث هنا على الرغم من إيراده معظم الآراء والمقولات التى وردت حول الرمز ، والبنية الرمزية ، والدلالة ، نظريا - قد أخفق حين راح يطبق هذه المقولات النظرية على الشعر الأندلسى ، وراح يتعسف فى تحديد رموز بعينها . ويبدو أن هذا يرجع إلى عدم قدرة الباحث على وضع يده على الفروق الدقيقة بين مجموعة من المفاهيم المتشابهة ، مثل الرمز والإشارة ، والإيحاء - مع الدلالة الرمزية الخ . . . وينتقل الباحث بعد ذلك إلى الأسطورة والدلالة ، فيطرح مجموعة من التساؤلات حول الأساطير القديمة ، وهل استخدمها الشاعر الأندلسى مثلما استخدمها الشعراء الجاهليون . وقد تعسف الباحث كذلك فى استخدام الدلالات الأسطورية للألفاظ التى وردت فى قصائد شعراء الأندلس ؛ وهو الأمر الذى أحال النصوص التى قام بتحليلها إلى مجموعة ملفقة متناقضة من العناصر الأسطورية المتنافرة فيما بينها . وهذا هو المنزلق الطبيعى الذى ينحدر إليه كل من لا يأخذ مقولات المنهج الأسطورى بحذر .

والباب الثالث من الرسالة يتحدث عن التشكيلات الفنية . وهو مكون من فصلين ؛ الأول عن الخيال وأثره فى الصورة الشعرية ، ويتناول فيه الباحث قضايا الخيال السمعى والخيال البصرى ، ثم الصورة الشعرية ؛ وأخيرا يتناول صورة المرأة بين المثال والواقع . وهو يثير فى هذا الفصل مجموعة من القضايا النقدية تعد على جانب كبير من الأهمية ، وإن كان يثيرها بطريقة مبتسرة . وحينما يأخذ الباحث فى تطبيق هذه المقولات النقدية فى الخيال والصورة وغيرهما ، لا يورد لنا سوى نصوص شعرية تتسم بالرداءة والركاكة ، بل إنها أقرب شىء إلى النثرية التى تخلو من التصوير والخيال .

أما الفصل الثانى من هذا الباب فقد خصصه للحديث عن المجاز اللغوى ؛ وهو يتناول ظاهرتى التشبيه والاستعارة فى الشعر الأندلسى . ويستمر الباحث فى منهجه النظرى فى تعريف الاستعارة والتشبيه ، متكئا على آراء النقاد القدماء والمحدثين ، دون ما مواجهة حقيقية لهذه الآراء ، أو التصدى النقدى لها .

وبعد فقد أشرت فى بداية حديثى عن الرسالة إلى أن تبنى الباحث مجموعة متناقضة من المناهج أوقعه فيما وقع فيه ؛ هذا بالإضافة إلى اتساع نطاق الرسالة لتشمل الشعر الأندلسى فى عصر ملوك الطوائف ، دون تحديد لزاوية بعينها يخصها الباحث بالدراسة ، وهذان السببان - فى رأيى - هما اللذان أديا إلى ضعف مستوى الدراسة على الرغم من الجهد الضخم المبذول فيها .

**

وإذا كان الرمز يومىء ولا يقرر ، ويلمح ولا يصرح ، ويوحى ولا يصف ، ولا يسمى كما يقال ، فإنه من الواضح أن جدلية « الخفاء والتجلى » هذه قد غابت عن ذهن صاحب الرسالة التالية ، حين أخذ فى تطبيقها عمليا على رسالته ؛ فموضوع الرسالة هو : « الاتجاه الرمزى فى شعر المهاجر » ؛ وهى رسالة ماجستير ، تقدم بها الباحث نجى خليل أبو الرب إلى جامعة عين شمس ، وأشرف عليها الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل ، والدكتور عاطف جودة نصر .

وتتألف الرسالة من مقدمة وأربعة فصول وخاتمة . أما الشعر المهاجر الذى تتناوله الرسالة فهو « ذلك الشعر الذى نبت فى البيئة الأمريكية الخصيبة ، التى تموج بالثقافة الراقية ، والفكر السامى ، والتيارات الفنية المتنوعة » . وكان طبيعياً أن يتأثر هذا الشعر بما تزخر به هذه البيئة من ثقافة وفكر وفن وأدب وشعر ، وبما شاع فيها من تيارات فنية واتجاهات أدبية ، يهمنا منها الاتجاه الرمزى الذى نزع إليه شعراء المهاجر فى بعض ما أفرزوه من نتاج أدبى وشعرى . والباحث يتحمس لموضوعه حماسة تجعله - منذ البداية - يقع أحيانا فى المبالغات التى تدفعه إلى أن يقول مثلا فى مقدمة رسالته : « وشعر المهاجر هو شعر فترة زاهية من عصور الأدب الناصعة . وعلى الرغم من قصرها كانت فترة خصيبة وافرة العطاء ، ندية الجنى ، طيبة الحصاد . وهو شعر كوكبة من الشعراء الأفذاذ الذين جندوا أقلامهم وملكاتهم لخدمة أوطانهم وأمتهم العربية ، والإنسانية جمعاء . ذلك أنه يحمل بين طياته رسالة ذات جوانب متكاملة ، دينية وفلسفية ووطنية وإنسانية واجتماعية . كما جندوا أقلامهم لخدمة الشعر العربى وتجديده وتطويره ، وبعث الحياة فيه ، والارتقاء به إلى أعلى مستوى فنى ، والاتجاه إلى الرواج والذيوع والانتشار ، ليدخل فى مصاف الآداب العالمية الخالدة . . . » .

أما الفصل الأول من الدراسة فيتناول الرمز والرمزية . وهو يبحث فى الفرق بين الرمز اللغوى ، والرمز الصوفى ، والرمزية الأدبية ، موازناً بين هذه المصطلحات الثلاثة من عدة نواح : أولها ، تحديد المفهوم الفنى لكل مصطلح ، وطبيعته وخصائصه وقيمته الفنية ، والهدف منه .

يلى ذلك الغموض والوضوح ، ومدى الارتباط بالعالم الحسى أو تجاوزه والتعلق بالعالم المثالى .

والرمز اللغوى كما يراه الباحث هو إشارة ، وهذه الإشارة تقوم على مبدأ البساطة ، وتفيد على الأخص فى تعرف الأشياء أو التحقق منها ، وفى الالتفات المباشر إلى الأشياء التى تدل عليها . والإشارة دلالة اصطلاحية متفق عليها . أما الرمز الصوفى فهو كما يعرفه ابن عربى « الكلام الذى يعطى ظاهره ما لم يقصده قائله » . وهو إشارة خاصة بالصوفية ، ذات مدلول روحى ، على أساس أن التصوف بحث عن الحقيقة الخفية ، وأنه غير مقصود لذاته ، وإنما لدلالات أخرى خفية من ورائه . أما الرمزية الأدبية فهى التمثيل غير الحرفى بالرموز ، أى التعبير عن الأفكار أو تمثيلها باستخدام الرموز .

أما من ناحية المواضعة والاصطلاح ، فالباحث يتفق مع القائلين بأن الرمز اللغوى إشارة ، وأن الإشارة دلالة اصطلاحية متواضع عليها . ومن ثم فالرمز اللغوى رمز اصطلاحى . والرمز اللغوى من هذه الناحية يختلف عن الرمزية الأدبية ، ويتفق مع الرمز الصوفى نوعاً ما ؛ فالرمزية الأدبية لا اصطلاح فيها ولا مواضعة ؛ لأنها تنبع من الذات الحرة التى لا حدود لها ولا قيود ؛ وهى تقوم أساساً على عنصر الإيحاء ، والإيحاء

يتنافى مع الوضع والاصطلاح ؛ فهى بمثابة دعوة حرة للقارىء كى يكتشف بنفسه شيئاً فشيئاً إيحاءاتها النفسية الرحبة غير المحدودة بحدود الدلالة الوضعية ، وغير المقيدة بقيود المنطق والواقع . أما الرمز الصوفى فهو رمز اصطلاحى وضعى ، تعارف الصوفية عليه ، فهو مقصور على الصوفية ، محصور فى حدود دائرتهم ، خاف على غيرهم .

ومن حيث الوضوح والغموض ، يميل الرمز اللغوى نحو الشفافية والوضوح العقلى والترابط أو التلاحم المنطقى ، بوصفه رمزاً اصطلاحيا ، وبوصفه إشارة يحال فيها على شىء محدد ، ولها دلالة واحدة متعارف عليها . ولذلك فالرمز اللغوى واضح لا غموض فيه ، إذ إن الغموض يزول بمعرفة المعنى المصطلح عليه .

والرمز اللغوى يقترب فى وضوحه من الرمز الصوفى بالنظر إلى الأخير بوصفه رمزاً اصطلاحياً تواضع الصوفية عليه . ولذا فهو واضح فى حدود دائرتهم ، لكنه غامض غموضاً شديداً خارج نطاق هذه الدائرة . ومن ثم فهو يختلف فى غموضه عن الرمز اللغوى ، ويتفق فى الوقت ذاته مع الرمزية الأدبية التى يكتنفها الغموض ، والتى تتنافر مع الوضوح وترفضه ، لأنه يتنافى مع مبدأ الإيحاء الذى تقوم عليه الرمزية أساساً . ومن ثم كانت الرمزية الأدبية تهدف من وراء الغموض إلى الإيحاء ، والإثارة ، والتأثير النفسى ، وتصوير الأجواء النفسية ، والإيحاء بالأفكار والمعانى والمشاعر والعواطف ، دون النص عليها أو تقريرها أو التصريح بها أو وصفها وتسميتها .

ويروح الباحث يتحدث عن مصادر الرمز وعناصره ؛ وهو يرى أن الشعراء الرمزيين قد استقوا عناصرهم الرمزية من منابع متعددة ، تتمثل فى الطبيعة ، والواقع ، والتراث ، واللاشعور بنوعية ، الفردى والجمعى . وهو يؤصل هذه المقولات اعتماداً على ما قاله العالم النفسى كارل يونج ، مفرقاً بين مضمون اللاشعور عنده ، ومضمونه عند فرويد . ولكن الباحث يقع فى خطأ جسيم حين يأخذ فى تحليل بعض القصائد المهجرية ، بل إن خطأه هذا يبدو أكثر وضوحاً حين يتناول بالتحليل قصيدة « لعنة الزمن » لنازك الملائكة ؛ فقد راح ينظر إلى ما جاء فيها من إشارات مختلفة مثل الجنيات ، السمكة ، جثة السمكة ، تحول جثة السمكة إلى عملاق ضخم يتحرك لملاحقة الشاعرة ورفيقها - راح ينظر إلى كل هذه الأشياء على أنها رموز مدفونة فى اللاشعور ، أسقطتها نازك الملائكة بطريقة لا شعورية فى قصيدتها . وهو هنا قد خدع باللغة الرومانسية للشاعرة ، التى توظف - بوعى - رموزاً وصوراً استحدثتها من موروثات الأدب الشعبى . فالقصيدة ينتظمها رمز عام واحد .

وأعتقد أن لجوء الشعراء بوعى إلى موروثات القصص والأساطير يختلف اختلافاً بيناً عن تشكيل الصورة تشكيلا خاصاً توجهه مشاعر دفينة يختزنها الشاعر فى لا شعوره ، ويستخدمها دون وعى أو قصد منه ، وعند ذاك يصبح من الممكن تفسير هذا النوع من القصائد فى ضوء مقولة اللاشعور سواء بمفهوم كارل يونج أو فرويد .

ويتحدث الباحث بعد ذلك عن الأسطورة والرمز . وهو يرى أن هناك علاقة وطيدة وراسخة بين الأسطورة والرمز ؛ إذ إن الأسطورة تشتمل على مجموعة من الصور والأشكال والأحداث والتعابير والمواضيع الرمزية . وتصف الأساطير الآلهة والجن والشياطين والرجال والحيوانات ، والأشياء المادية التى هى نفسها محملة بالمعانى والأغراض الرمزية .

وهكذا يكون من الصعوبة بمكان أن نميز فى بعض الأحيان بين الأسطورة والرموز المتلاحمة المركبة المندمجة فى شكل القصة .

والأسطورة القديمة لم تفقد أهميتها وقيمتها فى العصر الحديث ؛ إذا إنها لا تزال تقرأ أو تفسر بوصفها عملا رمزياً يشف عن إيحاءات معاصرة ، ويتضمن أفكاراً وأهدافاً فلسفية وخلقية ، أو دلالات نفسية واجتماعية . ومن هنا تبرز أهمية الأسطورة بوصفها منبعاً لرموز نفسية وفكرية تشير إلى مواقف وأحداث عصرية . ولكن الباحث حين أورد نصوصاً شعريةمتعددة لشعراء مثل سعيد عقل ، وصلاح عبد الصبور ، وعبد المعطى حجازى ، وغيرهم ، لم يستطع أن يضع يده على الطريقة التى وظف بها أمثال هؤلاء الشعراء الأساطير ، واختلطت عليه رموز الأساطير ، والطريقة التى تم توظيف الأسطورة بها . وهو عيب اطرد تقريباً فى جميع تطبيقات الباحث على الشعر الذى وردت فيه أساطير معروفة .

وهذا الفصل فى الرسالة الذى تناول فيه الباحث مفهوم الرمز والرمزية ، فصل طويل لكنه لم يخل من عيوب فنية واضحة ؛ لعل أولها أن الباحث لم يوضح لنا الفرق بين الرمز بوصفه وسيلة فنية وأداة من أدوات الشعر ، والرمزية بوصفها مذهباً أدبياً ؛ وهو فرق كفيل بتحديد الطبيعة الفنية للرمز ؛ وذلك حتى يمكن تحديد طبيعة اللغة والصورة والأحداث ، متى تكون رمزاً ومتى لا تكون .

ثم إن الباحث فى هذا الفصل النظرى حشد مادة كثيرة مستقاة من مصادر متنوعة ، مختلفة الاتجاهات ، متباينة الفلسفات ؛ وهذا ما جعلها تشبه خليطاً متنافراً لا يؤدى إلى تحديد دقيق للمفاهيم ، برغم ما يبدو على السطح من الجهد المبذول فيها .

وعن الاتجاه الرمزى فى شعر المهاجر يتحدث الفصل الثانى من الرسالة ؛ وفيه يسرد الباحث الدوافع الذاتية والمؤثرات الخارجية للاتجاه الرمزى فى هذا الشعر . وهو يرى أن الدوافع الذاتية تتمثل - أول ما تتمثل - فى دوافع المرض بأعراضه النفسية والفسيولوجية ؛ فقد اتخذ شعراء المهاجر من مرضهم باعث إلهام لموهبتهم ، ومصدر وحى لوجدانهم ، ومنبع إيحاء لعواطفهم وأحاسيسهم . . ثم هناك الحزن ، ذلك أن المزاج الحزين القائم عند شعراء المهاجر قد شكل مصدر وحى رمزياً لما أفرزوه من شعر حزين . والباحث - فيما يبدو - يخلط بين النزعة الرومانسية ، وما يتصل بها من شعور فياض بالغربة والرغبة فى الارتماء فى أحضان الطبيعة ، والأحزان التى هى وليدة مواقف وإحباطات وطنية أو ذاتية . ولذلك فقد جانبه التوفيق كذلك حين تعرض بالتحليل لقصيدة « النهر المتجمد » لميخائيل نعيمة ، مثلما فعل فى « ترنيمة المهد » لنسيب عريضة .

وقد ركز الباحث المؤثرات الخارجية فى الاتصال بالثقافات الغربية . وهو يرى أن اتصال أدباء المهاجر بالثقافة الغربية واطلاعهم على آدابها ، وروابطهم الوثيقة مع الأدباء والمفكرين الغربيين ، وما اقترن بهذا

كله من دعوات إلى التجديد ، كان مؤشرا فعالاً من المؤثرات الخارجية للاتجاه الرمزى فى شعر المهاجر .

وفى الفصل الثالث تناول الباحث الآفاق الموضوعية للاتجاه الرمزى فى شعر المهاجر . وتتبلور هذه الآفاق فى الرؤية الدينية ، والرؤية الوطنية ، والرؤية الإنسانية ، والرؤية الاجتماعية .

فالرؤية الدينية فى شعر المهاجر تعبر عن فلسفة دينية متحررة ، ترتكز على الحرية الفكرية ، والدعوة إلى التسامح والتسامى بالدين فوق الطائفيات والمذاهب . « فالدين لله تعالى ، والله يملأ النفوس والعقول والقلوب ، والكل مشدود إليه بغية الوصول إلى الحقيقة ومعرفة الحق الذى هو مصدر الخلاص » . وهو يرى كذلك أن شعراء المهاجر متصوفون بمعنى الكلمة ؛ فلديهم حنين روحى إلى عالم الروح ومحبة إلهية ، ووجد إلهى . أما الرؤية الوطنية فالباحث يلخصها فى مفهوم الحنين إلى الوطن . وهو يميز بين نوعين من الحنين فى شعر المهاجر : أولهما الحنين الرومانسى إلى أرض الوطن ، أما الثانى فهو الحنين الوطنى بمعنى التألم لرؤية الوطن مقيدا بأغلال الاستعمار ؛ وهذا هو « الحنين الإيجابى الفاعل ، الذى يتسم بالنزعة الوطنية العارمة ، الداعية إلى التحرر » .

والرؤيا الإنسانية فى شعر شعراء المهاجر ترجع إلى كونهم أصحاب رسالة إنسانية ، تقوم على مثل عليا من الأخلاق والسلوك الذى لا سبيل للمجتمع الإنسانى بدونه . وهم يشعرون « أنهم مدفوعون إلى تبليغ هذه الرسالة الإنسانية بما أحسوا به من واجب إزاء الإنسانية » . وتعنى الرؤيا الاجتماعية موقف الشعراء المهجريين من المجتمع والناس بوصفهم مصلحين . وهذا الموقف له جانبان : الأول سلبى ، يتمثل فى اعتزال المجتمع والناس احتجاجا على شرورهم ؛ والثانى إيجابى ، يتمثل فى معايشة الأحداث الاجتماعية ، ومعالجة المشكلات والقضايا ، ومحاولة الإصلاح . ويرى الباحث أن هذه الآفاق الموضوعية تتكامل تكاملا عضويا فيما بينها ، بحيث تفضى كل دائرة منها إلى الأخرى .

ولعل المأخذ الذى يمكن أن يوجه إلى الباحث فى هذا الفصل ، بالإضافة إلى موقف الباحث من قضية الرمز ، وتعسفه الواضح بخصوص معالجة قضاياه ، أنه كان يلجأ دائما فى حديثه إلى بداية الموضوعات ، وكأنما يفترض خلو ذهن القارىء كلية من أية معلومات تتعلق بالموضوعات . فإذا تحدث عن الوطن فلتكن البداية هى أنه « الحدود الجغرافية التى تحددها حواجز طبيعية أو صناعية . . . » ، وإذا كانت الإنسانية فالبداية هى التفرقة بين الإنسان والحيوان ، وإذا كان الحنين عاد بنا إلى المعجم اللغوى للوقوف على المعنى وتداعياته القديمة والحديثة ، وهكذا . وهذا هو المأخذ نفسه الذى يؤخذ عليه فى تناوله للرمز والرمزية والأساطير .

وفى الفصل الرابع يتحدث الباحث عن الرمز والسياق الرمزى فى شعر المهاجر . وهى محاولة لتعرف أساليب الاتجاه الرمزى فى هذا الشعر ، وذلك من خلال تناول الرمز والسياق الرمزى تناولا يبحث فى قضاياه الفنية المتعددة ، المتمثلة فى البناء الرمزى فى شعر المهاجر ، والرمزية فى هذا الشعر بين الوضوح والغموض ، وتلاحم الرمز الموضوعى ، ورمزية الأسلوب ، والأطر الفنية ذات الدلالات الرمزية فى هذا الشعر .

وفيما يتصل بالبناء الرمزى فى شعر المهاجر فقد رأى الباحث أن المهجريين اتخذوا لأنفسهم رموزا عامة تداولوها فى أشعارهم ، بحيث تطرح هذه الرموز مستويات دلالية بذاتها لديهم جميعا ، بوصفها رموزا مصطلحا عليها عند هؤلاء الشعراء ؛ هذا بالإضافة إلى الرموز الخاصة بكل شاعر منهم .

من ذلك أن بعض الشعراء قد اتخذ من « الغاب » والقفر رمزا على العالم المثالى فى رحاب الطبيعة . وقد استخدموا كذلك رمز الضفدع أو الضفادع بوصفه أحد رموز التهكم والسخرية والنقد الاجتماعى . وترمز نار القرى ، والضوء البعيد ، إلى الأرض الخالدة ، أو العالم المثالى ، أو العالم المجهول ، إلى آخر هذه الرموز العامة . والشىء اللافت فى هذا أن الباحث راح يوظف الرمز فى جميع الإشارات التى وردت فى الشعر المهجرى ، سواء أكانت تحتمل التفسير الرمزى أم لا تحتمل . فجميع الإشارات إلى الموجودات الحسية والمعنوية رموز لديه . هذا جانب ؛ والجانب الثانى أن فكرة الرمز العام الاصطلاحى هذه قد لا يقبلها القارىء منا بسهولة ؛ فهى تناقض أبسط مقومات الشعر من حيث خصوصيته وذاتيته ، وحق كل شاعر فى استخدام ما شاء من الرموز ، واعيا أو غير واع ، وإلا فقد تصبح هذه الرؤية الجاهزة وسيلة للمصادرة على ذاتية الشاعر وقدراته الخاصة فى توجيه أفكاره وقضاياه الوجهة التى يرغب فيها . وطبقاً لمقولة الرموز الاصطلاحية العامة هذه ، تصبح جميع القصائد التى تدور حول رمز واحد ، وليكن هو الغاب ، أو الثور مثلا ، شيئاً واحداً . وهذا يرجع إلى تعسف الباحث ، وإصراره على فكرة الرمز والرمزية ؛ فما دام قد اختار عنوانا لبحثه فكرة الرمز ، فلابد أن يكون جميع الشعر محملاً بدلالات رمزية .

أما بخصوص الرمزية بين الوضوح والغموض فالباحث يُقر أن الرمزية فى شعر المهاجر تميل إلى الوضوح والشفافية أكثر مما تجنح إلى الغموض ؛ « فرموز هذا الشعر فى الغالب واضحة قريبة المأتى والمأخذ ؛ وإذا كان هناك غموض فهو معتدل ، وبقدر معقول . . . » .

ويتحدث الباحث فى نهاية الفصل عن الأطر الفنية ذات الدلالات الرمزية التى تنوعت بين إطار الحوار ، وإطار الخرافة أو الحكاية المسوقة مساق ضرب الأمثال ، وإطار الكناية الشعبية أو الاستعارة التمثيلية ، وإطار الحلم ، وأخيرا إطار القصة الواقعية والقصة الخيالية .

وتنتهى الرسالة بسؤال طرحه الباحث ليجعل منه موضوعاً لخاتمة رسالته ؛ هذا السؤال يدور حول تأثير رمزية شعراء المهاجر فى الشعر العربى الحديث ؟ . . . . وهو يحتاط لنفسه بمجموعة من التوضيحات التى يلحقها بسؤاله قبل أن يبدأ فى الإجابة عنه . أولها أنه لا يقصد بالتأثير التقليد والمحاكاة والتشابه المطلق ؛ وإنما يمكن أن يكون التأثير موحيا للخلق الذاتى ، وملهما للإبداع والابتكار . كما أن تأثر بعض شعرائنا الشبان فى أنحاء العالم العربى برمزية شعراء المهاجر — لا يمنع من أن يكون بعضهم قد اتصل بالرمزية فى

منابعها الأصيلة من خلال اطلاعهم على الثقافات والآداب الغربية ، وإن كان هذا لا يتعارض مع دور شعر المهاجر ، المتمثل فى التنبيه إلى أهمية مذهب الرمزية الأدبى ، ولفت الأنظار إليها . وهو يرى أن رمزية شعراء المهاجر أثرت فى الشعر العربى الحديث من حيث الموضوعات التى تناولها ، والأساليب التى عبر بها عن تلك الموضوعات بشكل أو بآخر « تأثيرا ترامى مداه ، واتسعت دائرته ، وامتدت آفاقه حتى غطت معظم أنحاء الوطن العربى ، ووصلت مصر وسوريا ولبنان وفلسطين والشام عامة ، وبلغت العراق وتونس والحجاز وغيره من بلدان الوطن العربى الكبير .....

وقد كان هذا التأثير عميقا بعيد المدى فى الشعر العربى الحديث ، « بحيث أخذ هذا الشعر يتوجه وجهة جديدة فى موضوعاته وأساليبه ، وأخذت ظاهرة الرمزية تغزو هذه الموضوعات ؛ فنحن لا نعدم فى أى بلد عربى أن نجد شاعرا أو شعرا يتجلى فيه أثر شعراء المهاجر .... » .

وبعد فلقد نجح الباحث فى أن يرتفع بمستوى لغة البحث إلى اللغة العلمية المنضبطة ، التى تبعد كثيرا عن الإنشاء والتكرار ؛ ولكن مبالغة الباحث فى تصوره للرمز فى شعر المهاجر جعلته يفرض رموزا من خارج النصوص التى قام بتحليلها ، ثم جعلته من ناحية أخرى يشتط فى تصوره لأثر الشعر المهجرى على الشعر العربى فى المشرق ؛ وهى أمور تحمل تناقضا واضحا مع ما لاحظه الباحث نفسه وأثبته فى رسالته ، حيث هدم - دون قصد منه - ما حرص على بنائه فيما يربو على ثلاثمائة وخمسين صفحة من عدد صفحات الرسالة . ولنقرأ ملاحظاته :

« وبوجه عام فإنه بنظرة تقويمية فاحصة لرمزية هذا الشعر نجد أنها رمزية جزئية ضيقة البناء ، وغالبا ما تفتقر إلى مقومات البناء الرمزى من حدس ، وإسقاط ، ووحدة الذات والموضوع ، والغموض الملائم الذى يكد القارىء ذهنه فى الكشف عنه ، وارتباط الصور بالعامل الحسى ، وعلوها عليه فى آن واحد . كما نجد أن رموز هذا الشعر جزئية وليست كلية ؛ فالرمز لا يسرى فى النص الأدبى كله بحيث يشكل بنية رمزية متكاملة . ومن هنا تظل هذه الرموز بسيطة وليست مركبة ، كما تظل أقرب إلى الوضوح فى معالمها والمحدودية فى دلالاتها ؛ لأن الشاعر يعنى فيها بتقرير الفكرة واستقصائها والإلحاح عليها ، أكثر مما يعنى بالتصوير والإثارة ، والإيحاء والتأثير ..... » (ص ٣٠٧) .





كشاف المجلد الرابع

إعداد: "التحرير"

(أ)

كشاف الموضوعات

ــ الإبداع والمشروع الحضارى
ــ أنور عبد الملك
* ع٣/١١٤ ـ ١٢٠

ــ أثر اللسانيات فى النقد العربى الحديث (عرض كتب)
ــ توفيق الزيدى
ــ عرض ومناقشة : محمود الربيعى
* ع٣/٢١٧ ـ ٢٢٢

ــ الإثنوميثودولوجيا ــ ملاحظات حول التحليل الاجتماعى للغة
ــ محمد حافظ دياب
* ع٣/١٥٤ ـ ١٦٧

ــ إرادة المعرفة (عرض كتب)
ــ ميشيل فوكو
ــ عرض ومناقشة : محمد حافظ دياب
* ع٣/٢٢٤ ـ ٢٢٨

ــ أزمة الإبداع فى الفكر العربى المعاصر (ندوة)
ــ إعداد : محمد صديق غيث
* ع٣/٢٠٣ ـ ٢١٧

ــ أزمة الإبداع فى الفكر العربى المعاصر
أزمة ثقافية . . أم أزمة عقل ؟
ــ محمد عابد الجابرى
* ع٣/١٠٧ ـ ١١٣

ــ الأسطورة والشعر العربى . . المكونات الأولى
ــ أحمد شمس الدين الحجاجى
* ع٢/٤٢ ـ ٥٤

ــ إشكالية العلوم النفسية والنقد الأدبى
ــ يحيى الرخاوى
* ع١/٣٥ ـ ٥٧

ــ الاطراد البنيوى فى الشعر (عرض كتب)
ــ مارى كاترين باتسون
ــ عرض ومناقشة : حسن البنا
* ع٢/٣٠٦ ـ ٣١٢

ــ اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة
ــ محمد برادة
* ع٣/١١ ـ ٢٤

ــ الاغتراب فى أدب حليم بركات « رواية ستة أيام »
(متابعات)
ــ بسام خليل فرنجية
* ع١/٢٠٧ ـ ٢١٩

ـ الالتزام فى القصة الجزائرية المعاصرة فى الفترة ما بين ١٩٣١ ـ ١٩٧٦ (رسائل جامعية)
ـ عرض : ثناء أنس الوجود
* ع ١/٢٧٧ ـ ٢٨٠

ـ أما قبل
ـ رئيس التحرير
* ع ١/٤

ـ أما قبل
ـ رئيس التحرير
* ع ٢/٤

ـ أما قبل
ـ رئيس التحرير
* ع ٣/٤

ـ أما قبل
ـ رئيس التحرير
* ع ٤/٤

ـ باب الفتوح : القناع ، الحلم ، اللغة (متابعات)
ـ مدحت الجيار
* ع ٢/٢٤٣ ـ ٢٥٤

ـ البديع فى تراثنا الشعرى العربى : دراسة تحليلية
ـ عاطف جودة نصر
* ع ٢/٧٣ ـ ٩١

ـ البنية الإيقاعية فى شعر السياب (رسائل جامعية)
ـ عرض : السيد محمد البحراوى
* ع ٢/٣١٣ ـ ٣١٥

ـ تجليات الحداثة فى التراث العربى
ـ محمد عبد المطلب
* ع ٣/٦٤ ـ ٧٧

ـ التحليل الدرامى للأطلال بمعلقة لبيد
ـ محمد صديق غيث
* ع ٢/١٦٥ ـ ١٧٧

ـ تراثنا الشعرى والتاريخ الناقص
ـ أحمد كمال زكى
* ع ٢/١١ ـ ٢٣

ـ تراثنا الشعرى فى آسيا الوسطى
استشراف من خلال مخطوطة سلجوقية
ـ محمد فتوح أحمد
* ع ٢/٢١٧ ـ ٢٢٥

ـ التشاؤم فى رؤية أبى العلاء
ـ عبد القادر زيدان
* ع ٢/٢٠٧ ـ ٢١٦

ـ تشكيل المعنى الشعرى ونماذج من القديم
ـ عبد القادر الرباعى
* ع ٢/٥٥ ـ ٧٢

ـ تطور القيم الأدبية فى القرن التاسع عشر بين النظرية والتطبيق
ـ بييركاكيا
* ع ٣/٨٥ ـ ٩١

ـ التفكيك : النظرية والتطبيق
ـ كريستوفر نوريس
ـ عرض سمية سعد
* ع ٤/ ٢٣٠ - ٢٣٤

ـ جدلية الفرقة والجماعة
ـ توفيق بكار
* ع ٤/ ١٨٧ - ١٩٧

ـ الجديد فى علوم البلاغة
ـ مصطفى صفوان
* ع ٣/١٦٨ ـ ١٧٢

ـ حداثة التفكير وحداثة الكتابة
« سجن العمر » لتوفيق الحكيم
ـ شارل ڤيال
* ع ٤/ ١٥٠ - ١٥٨

ـ الحداثة ، السلطة ، النص
ـ كمال أبو ديب
* ع ٣/٣٤ - ٦٣

ـ الحداثة المسرحية ومسيرة البحث عن الذات : دراسة فى مسرح « فرقة الحكواتى »
ـ خالدة سعيد
* ع ٤/١٠٦ - ١٢٢

ـ الحداثة من منظور اصطفائى
ـ محمد فتوح أحمد
* ع ٣/٧٨ - ٨٤

ـ حداثة الميلودراما
ـ هدى وحنفى
* ع ٤/ ١٢٣ - ١٣٠

ـ حول بويطيقا العمل المفتوح : قراءة فى « اختناقات العشق والصباح لإدوار الخراط (تجربة نقدية)
ـ سيزا قاسم
* ع ٢/٢٨ - ٢٣١

ـ الرؤية الجمالية لدى جورج لوكاتش (رسائل جامعية)
ـ عرض : رمضان بسطاويسى محمد
* ع ٣/٣٣٨ - ٢٤١

ـ رسائل جامعية
ـ ثناء أنس الوجود
* ع ٤/ ٢٣٥ - ٢٤٠

ـ الرواية شكلا أدبيا ومؤسسة اجتماعية : دراسة نظرية تطبيقية
ـ صبرى حافظ
* ع ١/٧٧ - ١٩٤

ـ « الذاكرة المفقودة » والبحث عن النص (عرض كتب)
ـ إلياس خورى
ـ عرض ومناقشة : نصر أبو زيد
* ع ١/١٩٩ - ٢٠٥

ـ الشاعر العربى المعاصر ومفهومه النظرى للحداثة
ـ صالح جواد الطعمة
* ع ٤/١١ - ٢٧

ـ الشعر والموت فى زمن الاستلاب .. قراءة فى « أوراق الغرفة (٨)» للشاعر « أمل دنقل »
(متابعات)
ـ اعتدال عثمان
* ع ١/٢٢١ - ٢٢٧

ـ الشكل والصنعة فى الرواية المصرية (عرض كتب)
ـ على جاد
ـ عرض ومناقشة : شكرى محمد عياد
* ع ١/١٧٩ - ١٨٤

ـ الصورة فى الشعر العربى حتى آخر القرن الثانى الهجرى دراسة فى أصولها وتطورها
ـ على البطل
ـ عرض : عصام بهى
* ع ٤/ ٢٢٣ - ٢٢٩

ـ ظواهر أسلوبية فى شعر المتنبى
ـ عبده بدوى
* ع ٢/١٩٥ - ٢٠٥

ـ العالم والتاريخ والأسطورة
ـ جيرد براند
ـ ترجمة : عبد الغفار مكاوى
* ع ١/١٠٧ - ١١٥

ـ العالم والنص والناقد (عرض كتب)
ـ إدوارد سعيد
ـ عرض ومناقشة : فريال جبورى غزول
* ع ١/١٨٥ - ١٩٧

ـ عرض : دوريات إنجليزية
ـ حسن البنا
* ع ٢/٢٩٥ - ٣٠٥

ـ عرض : دوريات إنجليزية
ـ حسن البنا
* ع٣/٢٢٩ ـ ٢٣٧

ـ عناصر الحداثة فى الرواية المصرية
ـ فردوس عبد الحميد البهنساوى
* ع٤/ ١٣١ - ١٤٩

ـ غربة الملك الضليل
ـ عبد الرشيد الصادق محمودى
* ع٢/١٣١ ـ ١٥١

ـ الفلسفة والنقد الأدبى
ـ زكى نجيب محمود
* ع١/١١ ـ ١١٨

ـ فى البحث عن بلاغة أساطيرية للقصة القصيرة المغربية من خلال نموذجى « مساء تلك الظهيرة » لمحمد برادة و« الاستشهاد » للميلودى شغموم (متابعات)
ـ بنعيسى بوحمالة
* ع١/ ٢٢٩ - ٢٣٩

ـ فيض الدلالة وغموض المعنى فى شعر محمد عفيفى مطر (تجربة نقدية)
ـ فريال جبورى غزول
* ع٣/١٧٥ ـ ١٨٩

ـ قراءة ثانية فى شعر امرىء القيس « الوقوف على الطلل »
ـ محمد عبد المطلب مصطفى
* ع٢/١٥٣ ـ ١٦٣

ـ قراءة فى ملامح الحداثة عند شاعرين من السبيعينيات
ـ إدوار الخراط
* ع٤/٥٧ ـ ٧٧

ـ كيف نتذوق قصيدة حديثة
ـ عبد الله محمد الغذامى
* ع٤/٩٧ ـ ١٠٥

ـ اللغة العربية بين الموضوع والأداة
ـ أحمد مختار عمر
* ع٣/١٤١ ـ ١٥٣

ـ اللغة العربية والحداثة
ـ تمام حسان
* ع٣/١٢٨ ـ ١٤٠

ـ اللغة العربية وقضايا الحداثة
ـ ناصر الدين الأسد
* ع٣/١٢١ ـ ١٢٧

ـ اللغة والنقد الأدبى
ـ تمام حسان
* ع١/١١٦ ـ ١٢٨

ـ المؤرخ والنص والناقد الأدبى
ـ ألن دوجلاس
ـ ترجمة : فؤاد كامل
* ع١/٩٥ ـ ١٠٥

ـ ما بعد القراءة الأولى ـ الحداثة فى شعر أحمد عبد المعطى حجازى
ـ ياروسلاف استتكفتش
* ع٤/ ٧٨ - ٩٦

ـ مالك الحزين
« الحداثة والتجسيد المكانى للرؤية الروائية »
ـ صبرى حافظ
* ع٤/ ١٥٩ - ١٧٩

ـ محاولة رؤية جديدة لموضوع من التراث ـ الغزل العذرى واضطراب الواقع
ـ على البطل
* ع٢/١٧٨ ـ ١٩٤

ـ المشروع الفكرى وأسطورة أوديب
.. قراءة فى فكر طه حسين (١٨٨٩ - ١٩٧٣) (تجربة نقدية)
ـ هدى وصفى
* ع١/١٧١ - ١٧٧

ـ مشكلة الحداثة والتغيير الحضاري في الأدب العربي الحديث
ـ محمد مصطفى بدوى
* ع ٣/٩٨ - ١٠٦

ـ مشكلة الحداثة في رواية الخيال العلمي
ـ مدحت الجيار
* ع ٤/ ١٨٠ - ١٨٤

ـ معنى الحداثة في الشعر المعاصر
ـ جابر عصفور
* ع ٤/٣٥ -٥٦

ـ الملامح الفكرية للحداثة
ـ خالدة سعيد
* ع ٣/٢٥ - ٣٣

ـ من أصول الشعر العربي القديم - الأغراض دراسة نصية .
ـ إبراهيم عبد الرحمن محمد
* ع ٢/٢٤ - ٤١

ـ من مظاهر الحداثة في الأدب
ـ محمد الهادى الطرابلسي
* ع ٤/٢٨ - ٣٤

ـ من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية
ـ صلاح فضل
* ع ١/١٢٩ - ١٤٠

ـ منطلق الحداثة : مكان أم زمان
ـ أنور لوقا
* ع ٣/٩٢ - ٩٧

ـ نحو منهج بنيوى في تحليل الشعر الجاهلي معلقة امرىء القيس « الرؤية الشبقية »
ـ كمال أبو ديب
ترجمة : أحمد طاهر حسنين
* ع ٢/٩٢ - ١٣٠

ـ نجيب محفوظ مبدعاً
ـ الأصالة وإعجاز الإيجاز في رواية قلب الليل
د. مصرى عبد الحميد حنورة
* ع ٤/ ١٩٨ - ٢٠٤

ـ نصوص من النقد العربي الحديث (وثائق)
ـ التحرير
* ع ١/٢٤١ - ٢٦١

ـ نصوص من النقد العربي الحديث (وثائق)
ـ التحرير
* ع ٢/٢٥٥ - ٢٧١

ـ نصوص من النقد الغربي الحديث (وثائق)
ـ نصوص . ت . س . إليوت النقدية
ترجمة : ماهر شفيق فريد
* ع ١/٢٦٢ - ٢٧٢

ـ نصوص من النقد الغربي الحديث (وثائق)
ـ نصوص : ت . س إليوت النقدية
ترجمة : ماهر شفيق فريد
* ع ٢/٢٧٣ - ٢٩٣

ـ نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندى حتى ابن رشد (رسائل جامعية)
عرض : ألفت الروبى
* ع ١/٢٧٣ - ٢٧٦

ـ النقد الأدبي وعلم الاجتماع : مقدمة نظرية
ـ محمد حافظ دياب
* ع ١/٥٩ - ٧٦

ـ النقد الأدبي : ماذا يمكن أن يفيد من العلوم النفسية الحديثة
ـ مصطفى سويف
* ع ١/١٩ - ٣٤

ـ النقد البنيوى بين الأيديولوجيا والنظرية
ـ محمد على الكردي
* ع ١/١٤٣ - ١٥٣

ـ النقد المسرحى والعلوم الإنسانية
ـ سامية أحمد أسعد
* ع١/١٥٥ - ١٦٢

ـ هاجس العودة فى قصص إميل حبيبى
ـ حسنى محمود
* ع٤/ ٢٠٥ - ٢٢٢

ـ هذا العدد
ـ التحرير
* ع١/٥ - ١٠

ـ هذا العدد
ـ التحرير
* ع٢/٥ - ١٠

ـ هذا العدد
ـ التحرير
* ع٣/٥ - ١٠

ـ هذا العدد
ـ التحرير
* ع٤/٥ - ١٠

ـ يحيى حقى ناقدا (رسائل جامعية)
ـ عرض : ثناء أنس الوجود
* ع١/٢٨٠ - ٢٨١

ـ يوسف القعيد والرواية الجديدة (متابعات)
ـ فدوى مالطى - دوجلاس
* ع٣/١٩٠ - ٢٠٢



(ب)
كشاف المؤلفين

ـ إبراهيم عبد الرحمن محمد
ـ من أصول الشعر العربى القديم
الأغراض والموسيقى : دراسة نصية
* ع٢/٢٤ - ٤١

ـ أحمد شمس الدين الحجاجى
ـ الأسطورة والشعر العربى .. المكونات الأولى
* ع٢/٤٢ - ٥٤

ـ أحمد طاهر حسنين (مترجم)
ـ نحو منهج بنيوى فى تحليل الشعر الجاهلى
* ع٢/٩٢ - ١٣٠

ـ أحمد كمال زكى
ـ تراثنا الشعرى والتاريخ الناقص
* ع٢/١١ - ٢٣

ـ أحمد مختار عمر
ـ اللغة العربية بين الموضوع والأداة
* ع٣/١٤١ - ١٥٣

ـ إدوار الخراط
ـ قراءة فى ملامح الحداثة عند شاعرين من السبعينيات
* ع٤/٥٧ - ٧٧

ـ اعتدال عثمان
ـ الشعر والموت فى زمن الاستلاب ..
قراءة فى «أوراق الغرفة (٨)»
للشاعر أمل دنقل
* ع١/٢٢١ - ٢٢٧

ـ ألفت الروبي
ـ نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندى حتى ابن رشد
(رسائل جامعية)
* ع ١/٢٧٣ - ٢٧٦

ـ ألن دوجلاس
ـ المؤرخ والنص والناقد الأدبي
* ع ١/٩٥ - ١٠٥

ـ أنور عبد الملك
ـ الإبداع والمشروع الحضارى
* ع/٣/١١٤ - ١٢٠

ـ أنور لوقا
ـ منطلق الحداثة : مكان أم زمان ؟
* ع ٣/٩٢ - ٩٧

ـ بسام خليل فرنجية
ـ الاغتراب فى أدب حليم بركات
* ع ١/٢٠٧ - ٢١٩

ـ بنعيسى بوحمالة
ـ فى البحث عن بلاغة أساطيرية للقصة القصيرة المغربيةمن خلال نموذجى «مساء تلك الظهيرة» لمحمد برادة و « الاستشهاد » للميلودى شغموم
* ع ١/٢٢٩ - ٢٣٩

ـ بيير كاكيا
ـ تطور القيم الأدبية فى القرن التاسع عشر بين النظرية والتطبيق
* ع٣/٨٥ - ٩١

ـ التحرير
ـ هذا العدد
* ع ١/٥ - ١٠
ـ هذا العدد
* ع٢/٥ - ١٠
ـ هذا العدد
* ع٣/٥ - ١٠
ـ هذا العدد
* ع ٤/٥ - ١٠

ـ التحرير
ـ وثائق
ـ نصوص من النقد العربى الحديث
* ع ١/٢٤١ - ٢٦١
ـ وثائق
ـ نصوص من النقد العربى الحديث
* ع٢/٢٥٥ - ٢٧١

ـ تمام حسان
ـ اللغة والنقد الأدبى
* ع ١/١١٦ - ١٢٨
ـ اللغة العربية والحداثة
* ع٣/١٢٨ - ١٤٠

ـ توفيق بكار
ـ جدلية الفرقة والجماعة
* ع ٤/ ١٨٧ - ١٩٧

ـ ثناء أنس الوجود
ـ الالتزام فى القصة الجزائرية المعاصرة فى الفترة ما بين ١٩٣١ - ١٩٧٦ (رسائل جامعية)
ـ يحيى حقى ناقداً (رسائل جامعية)
* ع ١/٢٧٧ - ٢٨١

ـ ثناء أنس الوجود
ـ رسائل جامعية
ـ * ع ٤/ ٢٣٥ - ٢٤٠

ـ جابر عصفور
ـ معنى الحداثة فى الشعر المعاصر
* ع ٤/٣٥ـ ٥٦

ـ جيرد براند
ـ العالم والتاريخ والأسطورة
* ع ١/١٠٧ - ١١٥

ــ حسن البنا :
دراسة الاطراد البنيوى فى الشعر (عرض كتب)
* ع ٢/٣٠٦ - ٣١٢
ــ عرض دوريات إنجليزية
* ع ٢/٢٩٥ - ٣٠٥
ــ عرض دوريات إنجليزية
* ع ٣/٢٢٩ - ٢٣٧

ــ حسنى محمود
ــ هاجس العودة فى قصص إميل حبيبى
* ع ٤/ ٢٠٥ - ٢٢٢

ــ خالدة سعيد
ــ الملامح الفكرية للحداثة
* ع ٣/٢٥ - ٣٣
ــ الحداثة المسرحية ومسيرة البحث عن الذات :
دراسة فى مسرح «فرقة الحكواتى»
* ع ٤/١٠٦ - ١٢٢

ــ رئيس التحرير
ــ أما قبل
* ع ١/٤
ــ أما قبل
* ع ٢/٤
ــ أما قبل
* ع ٣/٤
ــ أما قبل
* ع ٤/٤

ــ رمضان بسطاويسى محمد
ــ الرؤية الجمالية لدى جورج لوكاتش (رسائل جامعية)
* ع ٣/٢٣٨ - ٢٤١

ــ زكى نجيب محمود
ــ الفلسفة والنقد الأدبى
* ع ١/١١ - ١٨

ــ سامية أحمد أسعد
ــ النقد المسرحى والعلوم الإنسانية
* ع ١/١٥٥ - ١٦٢

ــ سمية سعد
ــ التفكيك : النظرية والتطبيق لكريستوفر نوريس «عرض كتب»
* ع ٤/ ٢٣٠ - ٢٣٤

ــ السيد محمد البحراوى
ــ البنية الإيقاعية فى شعر السياب (رسائل جامعية)
* ع ٢/٣١٣ - ٣١٥

ــ سيزا قاسم
ــ حول بويطيقا العمل المفتوح
قراءة فى «اختناقات العشق والصباح» لإدوار الخراط
* ع ٢/٢٢٨ - ٢٤١

ــ شارل ڤيال
ــ حداثة التفكير وحداثة الكتابة
«سجن العمر» لتوفيق الحكيم
* ع ٤/ ١٥٠ - ١٥٨

ــ شكرى عياد
ــ الشكل والصنعة فى الرواية المصرية (عرض كتب)
* ع ١/٧٩ - ١٨٤

ــ صالح جواد الطعمة
ــ الشاعر العربى المعاصر ومفهومه النظرى للحداثة
* ع ٤/١١ - ٢٧

ــ صبرى حافظ
ــ الرواية شكلا أدبيا ومؤسسه اجتماعية . دراسة نظرية تطبيقية
* ع ١/٧٧ - ٩٤

ــ مالك الحزين
الحداثة والتجسيد المكانى للرؤية الروائية
* ع ٤/ ١٥٩ - ١٧٩

صلاح فضل
ـ من الوجهة الإحصائية فى الدراسة الأسلوبية
* ع ١/١٢٩ - ١٤٠

عاطف جودة نصر
ـ البديع فى تراثنا الشعرى العربى - دراسة تحليلية
* ع ٢/٧٣ - ٩١

ـ عبد الرشيد الصادق محمودى
ـ غربة الملك الضليل
* ع ٢/١٣١ - ١٥١

ـ عبد الغفار مكاوى (مترجم)
ـ العالم والتاريخ والأسطورة
* ع ١/١٠٧ - ١١٥

ـ عبد القادر الرباعى
ـ تشكيل المعنى الشعرى ونماذج من القديم
* ع ٢/٥٥ - ٧٢

ـ عبد القادر زيدان
ـ التشاؤم فى رؤية أبى العلاء
* ع ٢/٢٠٧ - ٢١٦

ـ عبده بدوى
ـ ظواهر أسلوبية فى شعر المتنبى
* ع ٢/١٩٥ - ٢٠٥

ـ عصام بهى
ـ الصورة فى الشعر العربى حتى آخر القرن الثانى الهجرى دراسة فى أصولها وتطورها
ـ على البطل « عرض كتب »
* ع ٤/ ٢٢٣ - ٢٢٩

ـ على البطل
ـ محاولة رؤية جديدة لموضوع من التراث : الغزل العذرى واضطراب الواقع
* ع ٢/١٧٨ - ١٩٤

ـ فؤاد كامل (مترجم)
ـ المؤرخ والنص والناقد الأدبى
* ع ١/٩٥ - ١٠٥

ـ فدوى مالطى - دوجلاس
ـ يوسف القعيد والرواية الجديدة
* ع ٣/١٩٠ - ٢٠٢

ـ فردوس عبد الحميد البهنساوى
ـ عناصر الحداثة فى الرواية المصرية
* ع ٤/ ١٣١ - ١٤٩

ـ فريال جبورى غزول
ـ العالم والنص والناقد (عرض كتب)
* ع ١/١٨٥ ـ ١٩٧
ـ فيض الدلالة وغموض المعنى فى شعر محمد عفيفى مطر (تجربة نقدية)
* ع ٣/١٧٥ ـ ١٨٩

ـ كمال أبو ديب
ـ نحو منهج بنيوى فى تحليل الشعر الجاهلى معلقة امرىء القيس « الرؤية الشبقية »
* ع ٢/٩٢ ـ ١٣٠
ـ الحداثة ، السلطة ، النص
* ع ٣/٣٤ ـ ٦٣

ـ ماهر شفيق فريد (مترجم)
ـ نصوص من النقد الغربى الحديث (نصوص ت . س إليوت النقدية)
* ع ١/٢٦٢ ـ ٢٧٢
ـ نصوص من النقد الغربى الحديث (نصوص ت . س . إليوت النقدية)
* ع ٢/٢٧٣ ـ ٢٩٣

ـ محمد برادة
ـ اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة
* ع ٣/١١ ـ ٢٤

ـ محمد حافظ دياب
ـ النقد الأدبى وعلم الاجتماع مقدمة نظرية
* ع ١/٥٩ ـ ٧٦

ـ الإثنوميثودولوجيا ـ ملاحظات حول التحليل الاجتماعى للغة
* ع ٣/١٥٤ ـ ١٦٧
ـ إرادة المعرفة « عرض كتب »
* ع ٣/٢٢٣ ـ ٢٢٨

ـ محمد صديق غيث
ـ التحليل الدرامى للأطلال بمعلقة لبيد
* ع ٢/١٦٥ ـ ١٧٧
ـ أزمة الإبداع فى الفكر العربى المعاصر (ندوة العدد)
* ع ٣/٢٠٣ ـ ٢١٧

ـ محمد عابد الجابرى
ـ أزمة الإبداع فى الفكر العربى المعاصر « أزمة ثقافة أم أزمة عقل ؟ »
* ع ٣/١٠٧ ـ ١١٣

ـ محمد عبد المطلب مصطفى
ـ قراءة ثانية فى شعر امرىء القيس : الوقوف على الطلل
* ع ٢/١٥٣ ـ ١٦٣
ـ تجليات الحداثة فى التراث العربى
* ع ٣/ ٦٤ ـ ٧٧

ـ محمد على الكردى
ـ النقد البنيوى بين الأيديولوجيا والنظرية
* ع ١/١٤٣ ـ ١٥٣

ـ محمد فتوح أحمد
ـ تراثنا الشعرى فى آسيا الوسطى : استشراف من خلال مخطوطة سلجوقية
* ع ٢/٢١٧ ـ ٢٢٥
ـ الحداثة من منظور اصطفائى
* ع ٣/٧٨ ـ ٨٤

ـ محمد مصطفى بدوى
ـ مشكلة الحداثة والتغيير الحضارى فى الأدب العربى الحديث
* ع ٣/٩٨ ـ ١٠٦

ـ محمد الهادى الطرابلسى
ـ من مظاهر الحداثة فى الأدب
* ع ٤/٢٨ ـ ٣٤

ـ محمود الربيعى
« أثر اللسانيات فى النقد العربى الحديث » « عرض كتب »
* ع ٣/٢١٧ ـ ٢٢٢

ـ مدحت الجيار
ـ باب الفتوح : القناع ، الحلم ، اللغة
* ع ٢/٢٤٣ ـ ٢٥٤
ـ مشكلة الحداثة فى رواية الخيال العلمى
* ع ٤/ ١٨٠ ـ ١٨٤

ـ مصرى عبد الحميد حنورة
ـ نجيب محفوظ مبدعاً :
الأصالة وإعجاز الإيجاز فى رواية قلب الليل
* ع ٤/ ١٩٨ ـ ٢٠٤

ـ مصطفى سويف
ـ النقد الأدبى ماذا يمكن أن يفيد من العلوم النفسية الحديثة ؟
* ع ١/١٩ ـ ٣٤

ـ مصطفى صفوان
ـ الجديد فى علوم البلاغة
* ع ٣/١٦٨ ـ ١٧٢

ـ ناصر الدين الأسد
ـ اللغة العربية وقضايا الحداثة
* ع ٣/١٢١ ـ ١٢٧

ـ نصر أبوزيد
ـ الذاكرة المفقودة والبحث عن النص «عرض كتب»
* ع ١/١٩٩ ـ ٢٠٥

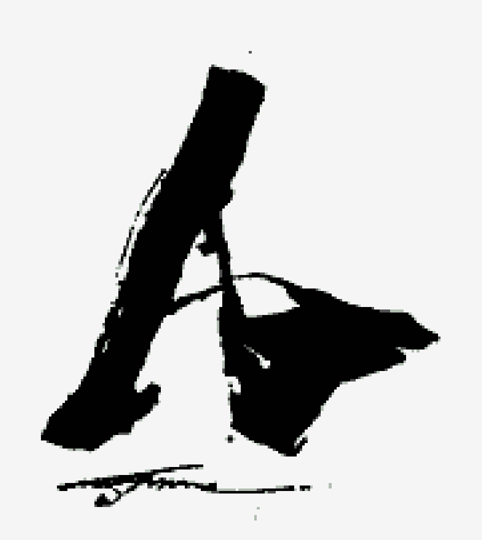
ـ هدى وصفي
ـ المشروع الفكرى وأسطورة أوديب
.. قراءة فى فكر طه حسين (١٨٨٩ ـ ١٩٧٣)
* ع ١/١٧١ ـ ١٧٧

ـ حداثة الميلودراما
* ع ٤/ ١٢٣ - ١٣٠

ـ ياروسلاف استتكيفتش
ـ مابعد القراءة الأولى ـ الحداثة فى شعر أحمد عبد المعطى حجازى
* ع ٤/٧٨ ـ ٩٦

ـ يحيى الرخاوى
ـ إشكالية العلوم النفسية والنقد الأدبى
* ع ١/٣٥ ـ ٥٧







بسم الله الرحمن الرحيم
دار التراث العربي
للطباعة والنشر والتوزيع
ميدان المشهد الحسيني - ١٣ سه الصنادقية - ميدان الأزهر
ت ٩٣٦١٤٥ - سجل تجاري ٣٣ ٨٣ ١٤٤ - سجل مصدرين ٥٣٧٩
لصاحبها:
أحمد حمدي أحمد شعبان
تقدم
٢ جزء
الوجيز في الفقه
للإمام أبي حامد الغزالي تحقيق الأستاذ موسى محمد علي
إغاثة اللهفان
للإمام ابن القيم
حياة الصحابة
٣ أجزاء للكاندهلوي
من وصايا القرآن الكريم
جمع وتعليق محمد الأنور أحمد البلتاجي
مختصر تفسير ابن كثير
٣ مجلدات للأستاذ محمد علي الصابوني
مدارج السالكين
٣ مجلدات للإمام ابن القيم
صفوة التفاسير
٣ مجلدات للأستاذ محمد علي الصابوني
مختصر تفسير الطبري
٢ مجلد للأستاذ محمد علي الصابوني
مصاحف
من جميع المقاسات والخطوط
تفاسير القرآن
لمؤلفين من مختلف العصور
كتب الحديث
كتب التصوف
كتب الفقه
ترسل قوائم مطبوعات الدار لمن يطلبها

الهيئة المصرية العامة للكتاب



تقدم

موسوعات ومعاجم

- معجم أعلام الفكر الإنسانى (المجلد الأول) لجنة الفلسفة بالمجلس الأعلى للثقافة

(تراث)

- الحجة فى علل القراءات السبع (جـ ٢) — على النجدى ناصف
- نهاية الأرب (جـ ٢٢) — تحقيق : د. محمد جابر عبد العال
- نهاية الأرب (جـ ٢٣) — تحقيق : د. أحمد كمال زكى
- نهاية الأرب (جـ ٢٤) — تحقيق : د. حسنى نصار
- التعريف بمصطلحات صبح الأعشى — محمد قنديل البقل
- تفسير مقاتل بن سليمان (جـ ٢) — د. عبد الله شحاته
- نثر الدر (جـ ٣) — تحقيق : محمد على قرنى
- القياس لابن رشد — د. تشارلس بتروورث
  ترجمة : د. أحمد هريدى
- المنهل الصافى (جـ ٢) — تحقيق : د. محمد أمين
- تنقيح المناظر لذوى الأبصار — تحقيق : مصطفى حجازى
- المقتطف من أزاهر الطرف — د. سيد حنفى حسين
- بدائع الزهور (٥ أجزاء ٦ مجلدات) — محمد مصطفى
- الخطط التوفيقية (جـ ٣) — إعداد مركز تحقيق التراث

on the element of surprise. Its models - in Egypt, at any rate - concentrate on the modernity of subject - matter and of event. It alters character traits or its relations with others to serve a given subject or action, but achieves nothing important in artistic techniques.

This causes the writer to ask: will science fiction turn into a kind of geometrical graphs and diagrams? Will its conception of modernity remain limited to displaying modern scientific achievements and to drawing a utopian picture of the man of the futrure ? In other words, will it go on couching its " modern "subject - matter in the same " old " language?.

Finally, we should like to point that many of the concepts put forward by our contributors are similar if not identical. We may safely deduce from this issue - and its predecessor - an integrated vision of the question of modernity on the theoretical and applied levels alike. We sincerely hope that the ideas and applications contained herein will contribute something to the theory of literature.

Translated by
MAHER SHAFIK FARID.



The next essay in this group is **Sabri Hafiz's 'Modernity and Spatial Embodiment of Novelistic Vision'** with special reference to **Ibrahim Aslan's Malik Al Hazin (Sad Heron).**

In the theoretical section of his study, **S. Hafiz** touches on factors affecting the mechanisms of reading and on non-textual elements governing the process of communication in general and forming part of the cipher of a literary work interacting as they do with other semiotic systems that have to be comprehended if the cipher of the work is to be cracked.

According to **Hafiz, Ibrahim Aslan**'s novel is a positive contribution to the achievements of the novelistic sensibility of the sixties in Egypt. It retains, at the same time, his characteristics as a short story writer.

Sad Heron is an exacting work calling upon the reader to make a remarkable effort and to participate in the creation of its action. Reading, from this perspective, is a kind of writing far removed from easy ciphers. It draws instead on other-more complex-ciphers: hermeneutic, cultural and semantic. In the meantime, it seeks to break the bonds of the cipher of events and to get rid of the narrative element. It relies instead on the basic structural elements of the Egyptian folktale and the classical Arab anecdote. These are the absent texts in **Sad Heron**: others are **Kalila and Dimna** and the **Arabian Nights Entertainments.**

Sad Heron, Hafiz notes, resorts to the employment of a large number of narrative strategies in the abovementioned texts. It also shows textual interaction with other texts chief of which is the **Koran.** There are, besides, direct allusions to **Shakespeare** as well as quotations from **James Joyce** and **Lawrence Durrell.**

Characteristic of **Sad Heron** is an interest in visible forms of existence and in concrete facts. The control of events or of the very act af narration by a narrator is rejected outright. There is a clear recognition of man's estrangement from material objects with a solid existence of their own, as well as a rejection of romantic attitudes. The novel relies on a set of temporal and spatial dialectics interacting in such a way as to produce meaning. The temporal dialectics involve presence / absence, love / hate, beginning / end etc. the spatial, on the other hand, revolves round the dialectic of the open / and closed.

According to **Hafiz,** the characters of **Sad Heron** are an illustration of the death af the novelistic character, exemplified in a number af modern novels. These characters, generally speaking, are frustrated and beleaguered individuals. They can not get hold of time and some of them suffer from duality.

Thus **Hefiz** reveals aspects of modernity in **Aslan's** novel from within. It is a practical demonstration of the manifestations of modernity in this kind of literary discourse.

The last essay in this group, and in the whole issue, is **Medhat Al- Gayar's " The Problem of Modernity in Science Fiction."**

The writer starts by putting forward his concept of modernity: it is an awareness of the aesthetic needs of reality. It could be treated on two levels: the relative connected with a momentary reality; and the absolute summing up in a nutshell the elements and characteristics of a given literary genre, thus reflecting an ever - dynamic essence. Besides, there are the spiritual and aesthetic demands of a creative community and of a creative individual. Modernity is the product of a moment of condensed perception of the past and the present in such a way as to make prediction of the shapes of things to come possible. It stems from a new sensibility and from a different recognition of elements by means of which reality may be reformulated. Modernity, therefore, acquires a special meaning in every historical era: it matches the achivements of the age, as exemplified in a specifc literary genre, and is characterized throughout by experimentation, transcendence, the revival of a new awareness, the ability to predict the future or some human or social dilemma about to make itself felt.

Science fiction is a world - wide literary genre. The Arab world has a number of writers who specialized in it or are trying their hands at it, having comprhended some of the scientific and technological achievements of the present age. Despite its various tendencies, it is one of the devices by which the human mind has sought to understand the universe, to have a glimpse of its hitherto unknown corners and crannies and - finally - to enhance its awareness of itself and of its place in the world in an age that has made marvellous achievements in the field of science. Science fiction is based on expectation, probability and prediction. It is a scientific dream, one in which a writer conducts a dialogue with new objects or with a new kind of men envisaged in an ideal or utopian manner.

The aesthetic scheme of science fiction is largely based

Western works of literature resultig from modernistic attitudes. These were the products of developments in the humanities, the emergence of philosophical systems undermining traditional concepts of existence and of man and shaking the foundations of many a fixed belief. These cultural changes led to the emergence of new critical stances which came in time to affect Arab critical thought, already affected by a given reality. The critic and the writer alike had to face the same set of factors: an immense explosion of information: a quick tempo of life; a constant tension of the public and the personal and-finally-the search for forms of literature and thought capable of comprehending the complexities of the personal exprience not oblivious, however, of the need for communicability.

In the applied section of her study, the writer reveals elements of modrnity in two Egyptian novels: **Naguib Mahuz's Afrah al Kuba (Wedding Song** in the English version by **Olive E. Kenny** recently released from the American University in Cairo Press) and **Sarwat Abaza's Ahlam fil Zahira (Dreams at Noon).** The writer seeks to show how these elements of modernity are put in the service of the components of our civilization.

According to **F. al-Bahnasawi,** we have in **Wedding Song** many facets of the same reality, seen from the point of view of four main characters. Various techniques of the novel are employed: multiplicity of time sequences; blending of dialogue and inner monologue; ambiguous hints calling in question the destiny of the individual and that of a whole community at the same time. There is constant interplay of public and personal concerns, an unyielding tension of hope and of despair and-last but not least-an open ending amenable to many an interpretation.

In **Sarwat Abaza's Dreams at Noon** we find an omniscient narrator with the stream of narration mostly in the past tense, recalling the myth of **Isis** that serves as a fixed background to the totality of events through three generations. The novel deals with the social changes brought about by the Egyptian Revolution of 1952 and their impact on life in an Egyptian village.

In his treatment of this theme, **Abaza** seems to stick to a more or less static idea: namely, that evil-beleaguered everywhere by good on the personal and public levels alike-must eventually come to grief. Good is always capable of resurrection and rising out of evil, as the story of **Isis** will testify.

To underscore this concept, **Abaza** creates three parallel lines: first, he shows that the space evil occupies in life is after all narrow and limited in scope. Second, he shows the inner fragility of evil and its final collapse. Third, he dreams of a better future and of a better generation.

F. al-Bahnasawi concludes by discussing some elements of modernity in both novels, such as the reader will encounter in the form and content of a number of Western novels. She maintains, however, that both **Mahfouz** and **Abaza** have succeded in steering clear of the defects of the Western novel and have managed to combine elements of modernity and traditional elements of immortal literature.

From modernity in the Egyptian novel our next contributor, **Charles Vial** takes us to **'Modernity of Thought and Modernity of Writing in al-Hakim's Sijn al-Umr (The Prison of Life).'**

Of **al-Hakim's** numerous works, **Vial** chooses to deal with **The Prison of Life** being an autobiography proper. Not only does it reveal a large section of **al-Hakim's** life but it also shows a remarkable literary ingenuity and concentrates on the intellectual development of a writer to the exclusion, more or less, of other elements.

To **al-Hakim** modernity is not synonymous with rejection of the old merely because it is old or adoption of the new merely because it is new. The new cannot arise out of nothing: on the contrary, it has to be a natural evolution, an organic development, culminating in the maturity of certain elements, some environmental and hereditary and the others acquired but all on the same footing of importance in the service of one goal: authentic modernity.

Al-Hakim the writer has his own techniques: there are times when we are left with the impression that events are of no importance in themselves but only in so far as they are capable of genuine creativity. He would sometimes rely on the method of analogy to draw his characters with suggestive and amazing strokes. He knows how to put new life in conventional speech thus turning the traditional into the modern. By dint of his sense of humour, he would not hesitate to be light-hearted and frivolous where another writer is expected to be grave and solemn. Hence sarcasm and irony are central to **The Prison of Life. Al-Hakim** deals in this work with various subjects all picked up from the public or personal experience. They are treated ironically within the framework of an original device: corresponding with an imaginary French friend.

memory.The starting-point is a living oral text forming and evolving through collective celebrations. It is neither put to paper nor memorized but re-formulated every time it is presented. This changing text is more important than any written version: it relies on the experiences of the community and on the components of a common memory. The troupe serves as a go-between mediating between components of the collective memory and the individual memory undertaking to write the text. A new synthesis of these components is achieved: It is open to the experience of the present, re-producing the tradition through an intersection of the present and the past. A similar interplay occurs between the oral and the written, the audience and the actors **(Hakawatia).**

In adopting this concept of drama, the **Hakawati** troupe seeks to shun the starting-points of Greek and European drama and to lay down an Arab dramatic tradition of its own. It also rejects the reconciliatory attitude which tends to combine the tradition and the Western dramatic formula. It reproduces instead the celebratory discourse of the community, emanating from its life.

Roget Assaf defines the troupe's starting-point as narration rather than personification (or imitation through action). In other words, they tell a tale descriptive of actions and turn them into words keeping character, in the Aristotelian sense, far in the background.

Details are structured horizontally to include synchronous and lived events within the framework of life in a large community. There is also a historical and vertical level: the memories and traditions of the people, in temporal sequence, within the same community. Thus the troupe manages to give a picture of a daily tragedy at once simultaneous and in time. It also succeeds in dispensing with an important feature of Greek drama seeking as it does to give symbolic expression to a central authority and a central consciousness, as the very conventions of a fixed stage will testify.

The troupe resorts instead to normal meeting-places to present a text of its own deriving from casual, oral folkloric speech to replace the authority of the written text and push the voice of the people from the margin to the fore. Of capital importance in this new theatre is historical memory. i.e. memory formative of the present conception of conditions and things and their underlying assumptions. The **Hakawati** troupe, from this point of view, is a mediator through which a community will write its history and present the spectator with a living text seeking to connect the fragmented surface with the depths uniting elements of life and death.

The writer of the next essay, **Hoda Wassfi,** deals with **'The Modernity of Melodrama.'** She makes a number of general remarks on the meaning of the modernity of melodrama, a tendency that is still common in the Egyptian theatre. She traces its appearance in Western drama and its development, then embarks on a critical reading of two aspects, one theoretical and the other applied. The theoretical aspect covers three tendencies: (I) the theatrical (II) the ideological and (III) the sociological. The applied aspect, on the other hand,treats of the process of re-writing, of turning one code into another. A case in point is **Brecht's The Three Penny Opera** which determines the condition of writing in **Naguib Sorour's** operetta **King of Beggars.** In the theoretical section of her essay, **Hoda Wassfi** deals with the reliance, in the dramatic text of melodrama, on emotional exaggeration, on surprises and on divergencies. Ideolgically, a melodrama is based on binary oppositions: poor/rich, good/evil, etc... It usually ends with the triumph of good and of the oppressed. It has a cathartic function which is sympathy with good and hatred of evil.

From the sociological point of view melodrama imitates those religious and social criteria governing a given community. It does not, however, constitute a threat to social balance but relies on the existence of an evil character that will infringe the law but will be faced with the antagonism of everybody, while the victim will win the sympathy of all. Hence melodrama is a kind of catharsis, a folkloric purgation.

The writer enumerates innovations within the framework of melodrama on the Egyptian stage, especially in the work of **Naguib Sorour.** In the applied section of her essay, she concentrates on his **King of Beggars.** She concludes by summing up his-and other dramatists'-innovations: modification of plot, the rise of the problematic hero, social conflict, reliance on an open framework and the continued existence of binary oppositions.

The third group of essays in the present issue of **Fusul** deals with modernity in the novel. First, there is **Ferdaws Abdel Hamid al-Bahnasawi's 'Elements of Modernity in the Egyptian Novel.'**

The essay revolves on the question of why certain works of literature have become immortal while others have been connected with a certain era to the extent of losing their value when that era is over. On the theoretical level, **F. al-Bahnasawi** examines the main traits of

angle, **Stetkevych** makes a distinction between "modernity" and "newness." what is regarded as new in any art does not remain so after the impact of its first appearance has played itself out. Hence, in examinations of modernity, we should concentrate on the qualitative rather than the quantitative taking into consideration the existence of an organic relation between modernity and creation but not necessarily between newness and creation.

The choice of **Higazy's** poetry for a theme has been determined by the fact that a first reading of it led to a number of further readings thus causing the reader-writer to wonder why he felt so impelled to make such a number of repeated forays into the subject. He came to the conclusion that there was a close link between a modern poem and our consciousness of different situations in life. What happens when we read a modern poem is twofold: we comprehend ourselves and the poem at one and the same time. Through awareness of the cognitive existence of the poom we become aware of another empirical existence in which we take cognizance of the poem and of ourselves alike. This awareness is only made complete when the tentative time of the poem is identical with the time of reception such that all poetic components (language, form, content, subject, rhyme, accent, etc..) have an organic part to play.

Hiagazy started his poetic career at a time when modernity - as a conscious stand - was an implicit part of the psychological climate of social and cultural life in some countries of the Arab world, especially in Egypt. In his first collection of poems we have glimpses of a vision that was opposed to the romanticism of an earlier generation. The same goes for the language he employs: it combines -almost spontaneously- stylistic features modern in character and traditional features in a fusion that is hardly found in the poetry of any of his contemporaries. Through the purely lyrical, he manages to give expression to his sense of homeland and to the collective as reflected in the mirror of the individual self. As he moved in many directions, **Higazy** developed - with time - a profounder and quieter lyricism. The concept of simplicity and transparence stands in opposition to that of complexity and obscurity in the language of poetry in general, and of modern poetry in particular. This can be seen most clearly in the poetry of **Higazy:** it is paradoxical in that the language, simple as it is, gives expression to an experience that is anything but simple. **Higazy's** language, nay his very poetic character, is notable for its picturesque orientation. He makes the reader hear and see and puts the subject in relief so much so that his scenes remain cohesive, independent, with no distracting intervention on the part of the poet. His personal emotions are part of the objectivity he seeks and is the hallmark of his work.

Our studies of modernity in poetry end with **Abdullah Mohamed al-Ghozamy's "How to Appreciate a Modern Poem .** "It puts us face to face with a single poetic text, in this case **Salah Abdel Sabour 's 'Al Khuruj' (Exodus) .**

At first the writer defines his starting-points in viewing a literary work in general and poetry in particular . He dwells on elements of language, the use of myth as a metaphorical expression of a poet's intention,imagery and rhythm. Having discussed the function of each in a poetic text, thus providing it with a frame of reference and a method of reading among other methods,he sets out to examine **Abdel Sabour's 'Exodus'**in an attempt to go beyond its surface. Right from the beginning he shows the historical paradox on which the poem is based, referring as it does to the emigration of the Prophet **Mohamed** from Mecca to Medina. He pursues the role of this paradox in the movement of the poem throughout, drawing attention to its modern rhetoric, one of language, imagery and music alike.

According to the writer, the right approach to a poetic text is one that would make a poem open like a flower before the eyes of the reader and reveal its secrets to him. As **I.A. Richards** has pointed out, a poem is an experience of high quality. If it fails to reveal itself to a well-equipped reader, then it is a failure.

As this group of studies of modernity in poetry draws to an end, we come across two original essays on modernity in drama, one by **Khalda Said** and the other by **Hoda Wassfi.**

Within the framework of modernity in the field of drama,**K.Said** speaks of the Lebanese **Hakawati** troupe and its search for an identity. It staged a play on the Palestnian and Lebanese Diaspora as **Ayyam al-Kheyam (Days in Refugee Camps)** in August 1983. Supervising the troupe is a Lebanese dramatist,**Roget Assaf. K.Said** highlights the historical and cultural significance of this kind of dramatic composition calling as it does for a reconsideration of the very dramatic phenomenon and constituting a search for a living form capapble of combining creator, subject and receptor.

The text of **Days in the Refugee Camps** is based on daily practices of the troupe. Its frame of reference is the oral tradition and the ritual suggestions of the collective

re-creation. It is -consequently- a direct message implied in the utterance of the preacher-reformer-poet. Although the message may contain fixed functions, pointing to the dreams of progress, freedom and justice, it also contains complex cognitive levels in which a poet's consciousness reformulates its relation to itself and to the external world, just as he will reformulate the relation of the world to language and the relation of language to consciousness every time a poem is writtten or read.

An obvious corollary to this is an exclusion of the criteria of "emotional sincerity" on the part of the poet as well as of "empathy" on the part of the reader. Simple one-dimensional signification is replaced by multiplicity and complexity. A reader, in turn, is not a mere consumer; but an effectual consciousness participating in the production of meaning. A modern poem is therefore linguistically effective. It has its own autonomy and independence with the result that poetry, and art in general, will be always free of bonds, always in a state of rebellion.

Next there is **Edward al-Kharrat's "A Reading in the Features of Modernity in the Work of Two Poets of the Seventies"**. In its narrower scope, it takes us on a journey with two Egyptian poets who made their mark, as moderns, in the decade of the seventies of our present century.

Al-Kharrat starts by an examination of the term "modernity". Though ahistorical, it still -in his view- pertains to history and infringes on it in an attempt to make a breakthrough into the future. Modernity always takes the side of the rebellious, the restive and the marginal. It seeks to create a scale of values incapable by its very nature of realization and always transcending the limits of the possible.

Aspects of modernity made themselves clear in Egyptian poetry of the seventies as in the work of **Mohamed Afifi Mattar,** the group of poets known as **"idaa 77" (Illumination'77**, the date of first appearance), and the group of **Aswat (Voices). Al-Kharrat's** is a reading in the work of two poets both belonging to the first group: **Hilmy Salem,** author of **The Mediterranean** and **Majid Youssef** who writes poems in colloquial Arabic, in the language of the Egyptian people as the writer calls it.

A salient feature of the structure of **Hilmy Salem's** poems that **al-Kharrat** notes is the existence side by side of two elements: the erotic and the social. This duality is characteristic of the poetic experience of most of the poems of **The Mediterranean** though the poet does not succeed in effecting their fusion.

Al Kharrat also notes a conspicuous absence of the metaphorical sense in the poetry of **Hilmy Salem.** He refers to his use of modernistic methods of metaphorical expression such as figures, dates and philosophical terminology even though they may be devoid of poetic significance and do not always contribute to the creation of the poetic experience or add up to its plastic elements.

In his discussion of **Hilmy Salem's** language, **al-Kharrat** notes that it transcends conventional idiom to achieve what we may call language-as-action. This is not a mere poetic action; it is a social action as well showing the same duality which we found characterisitic of his poetic experience.

As for the poetic diction of **Hilmy Salem,** the writer notes that it combines classical Arabic and colloquial Egyptian. It breaks the relationship between the signified and the signifier with the result that his language is pointed, sharp and cutting. Maybe it is care for such qualities that impels the poet to use philosophical and geometrical terminology to create intense metaphorical paradoxes. He also falls prey to what **al-Kharrat** calls the seduction of the Arabesque: by this he means ornamentation, decoration, miniaturing, singing the language, surrendering to the charm of rhyme and repetitive music even though these may not make for poetic value.

As for the poetic cipher of **Majid Youssef,** it derives from classical and colloquial Arabic alike. **Al-Kharrat** notes an absence of that particularity which is the hallmark of a distinctive experience.

The poetic diction of **Majid Youssef** depends on the organic and the physical just as much as it depends on the geometrical and the intellectual. His early works showed these as opposite poles but his later poems hint at a fuller fusion of them in a special kind of dialectic, combining as it does the physical character of the world and the intellectual character of the art of poetry. Other characteristics of **Majid Youssef's** verse are the historical sense, a deep sense of sin in the heart of the world and a longing for truth and justice. His main concern is with transcending the self towards a composite beloved-homeland-earth-world.

From this treatment of two poets of the seventies, **J. Stetkevych** takes us on a journey with **"Modernity in the Poetry of Ahmed Abdel Mutti Higazy:**

In his reading of **Higazy's** poetry from a modernist

tion by **Shir,** the magazine for poetry starting late in 1956? The difference of views here - as elsewhere - is due to the different concepts of modernity on the part of poets and critics. This if anything stresses the need to study movements of innovation in association with each other and as paving the way for later developments.

Altoma then moves on to examine the attitudes of contemporary poets to modernity, their attitude to their native tradition and to the world tradition. He dwells on their attitude - within the framework of modernity - to the function of poetry and how it radically developed from stress on a social role to stress on creation emanating from a poet's personal vision of life and shows how suggestion came to replace explicit statement. Poets came to emphasize the corruption and disorder of the world and looked forward to a better future, even though they may hold different ideological views and may understand the concept of 'commitment' or 'engagement' differently.

Having noted the attitudes of Arab poets to modernity, we move with **Mohamed al-Hadi al-Tarabulsi** - the second of our contributors - to **'Obscurity in Poetry'** as a common phenomenon in modern poetry.

Al-Tarabulsi's starting-point is that poetry tends by its very nature to be obscure; that obscurity is essential to it and not a mere accident or an auxiliary to it. The only proviso, however, is that this obscurity should be positive rather than negative, the more so since poetry has veered away from reportage or chronicling events and its language came to be far removed from a mere rendering of meanings, ideas, facts and news.

The writer embarks on an analysis of various 'kinds' or 'aspects' of obscurity in poetry in an attempt to separate the positive from the negative, the constructive from the destructive. Obscurity may be due to various reasons: wilful obfuscation or the wish to mislead; the wish to sound modern and up-to-date and the failure to achieve a just balance of the claims of poetry on a poet and the claims of a poet on poetry; so that a poet may overdo his job with the result that his world will be closed to any non-poetic experience outside it. A third kind of obscurity is due to defects in the equipment of the writer; to intrusion upon it in the absence of any real understanding of its nature. These are all non-poetic kinds of obscurity in the sense that in them the obscurity is immanent rather than accidental; it cannot be dissipated however hard we may try to crack the cipher of the text at different times and places. A fourth kind of obscurity is due to poetic intensity or density of the poetic charge, making it open to different interpretations and testifying to its richness. The obscurity, in this case, is latent in the signified rather than in the signifier. It refers the reader to an obscure significance, uncrystallized and not amenable to revelation at first sight. Hence a poet has to deal with it tactfully retaining - at the same time - as much of its particularity as he can.

From this general aspect of modern poetry, **Jabir Assfour's "The Meaning of Modernity in Contemporary Poetry"** takes us to a wide area of contemporary Arabic poetry. At the opening of his essay he makes it clear that the term modernity is both ancient and new. In the tradition of classical Arabic poetry it used to refer to the battle of the ancients and the moderns. At the present time it refers to a renewed conflict between poets - "ancient" and "modern" in orientation - on the validity of the radical changes that have come over the contemporary Arabic poem, and still do so. In either case, there is an awareness of a changing reality and of a dialogue with another tradition, reproduced in the service of this awareness.

Assfour distinguishes betweent the "modernity" of the Arabic poem and that of its European counterpart on the basis of the fact that the former conducts a dialogue with its origins in the tradition, its specific historical reality and its relationships with European modernity. Arab modernity could not possibly be a replica of the European version. Modernity, according to **Assfour,** is a substitute term for other qualities of Arabic poetry such as contemporaneity and newness. Contemporaneity stands for mere attachment to a specific age but not necessarily to its **zeitgeist.** Newness, on the other hand, does not necessarily mean a radical change of direction and does not conceptually embody a vision of the world. It may contain an element of imitation and repetition. From the point of view of **Assfour's** essay, modernity is a continual transcendence, a radical attitude in which the modernity of poetry goes hand in hand with the modernity of other forms of literature and social consciousness in a state of constant interplay. Modernity is in the first place an action, a choice and of necessity a new scale of values.

Hence Arab modernity is not a revolt against "progress", "evolution", "science" and "the machine". It dreams of these things and preaches their importance just as it calls for the free play of the intellect rather than mere imitation of the past. It is a modernity that still believes in the sanctity of the word and in the poet as a potential **vates,** with the important reservation that the message conveyed is in a constant state of becoming and

THIS ISSUE

ABSTRACT

The themes of the present issue of **Fusul** take up where our previous issue left off. Both, however, are concerned with the question of modernity. Contributions to our previous issue were mostly theoretical in character, except in essays dealing with modernity of language. The present issue, on the other hand, sets out to penetrate into various manifestations of modernity: in poetry, drama and fiction. From the point of view of application this issue develops the theoretical starting-points presented by the one preceding it.

Despite the fact that our present contributors are mainly concerned with examining texts of various literary genres, they have attempted to restate briefly their theoretical stands before proceeding to their examination of specific texts. It would be hard, though, to claim that their treatment of texts was merely a way of verifying their theoretical stands or merely a statement of fact by way of illustration. In going deep into texts they have chosen, they were mostly tentative. Some of our contributors have cast their nets wide enough to cover a number of texts by different authors; others have chosen to concentrate on one text. Whether a number of texts are treated, or whether the focus is on one text only, we had one practical aim in view: to give expression to concrete texts. The studies included in this issue of **Fusul** have attempted to avoid a common methodological pitfall: namely, the treatment of a literary text as if it were a witness rather than an observed phenomenon.

The general order of studies presented here has been determined by the three major genres (viz. poetry, drama and fiction) in an attempt to examine some manifestations of modernity in each. The order of presentation is also graded from the general to the particular. The theme of the issue falls therefore under three headings: (I) poetry (II) drama and (III) fiction.

The first group of studies opens with **Saleh J. Altoma's 'The Contemporary Arab Poet and his Theoretical Concept of Modernity'.** The writer questions the confused image of modernity we still have, well over a century after its appearance in the West and in Latin America; nay after moving into a new era, post-modernism, in the fifties or even, to some critics, further back in the thirties. Could this confusion be due to the very nature of modernity; to confused historical conditions in this-our part of the world; to different starting points; or -a last possibility- to our keenness to evaluate our national literature by criteria deriving from other world literatures? **Altoma** maintains that these, and other, factors have made for a confused image of modernity and for contradictory attitudes to it.

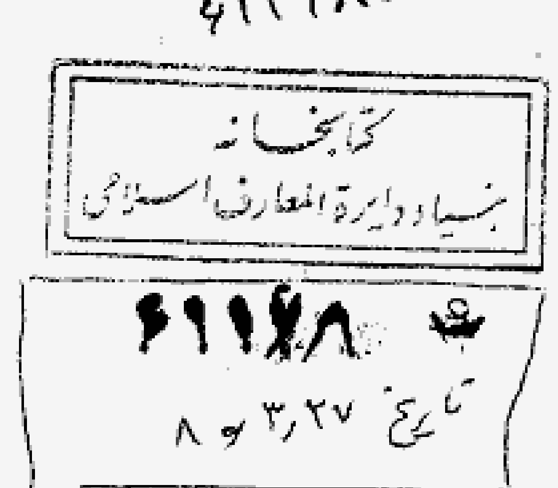
Altoma goes back to European modernity - conceptually as well as historically - to point out that it started - according to many critics - in the late nineteenth century or in the early twentieth century. It was essentially a three-dimensional dialectic protest: to the tradition; to rationalistic and utilitarian bourgeois culture based on the idea of progress; and to itself as a tradition, or a form of domination and hegemony. Modernity (or rather, Modernism) was a revolution looking forward to the creation of new values and new methods of expression. Its dilemma, however, was that it had to be in a state of constant struggle without ever achieving a complete victory. In fact, it had to struggle in order not to triumph and become a new institution in turn.

Modernity in Arabic literature, on the other hand, goes back to the beginning of the present century. The decisive turning - point, however, is controversial: was it the attempts of emigrant poets (**Mahjar**) in the United States and in Latin America; the movement of free verse in Baghdad in the year 1948; or the movement set in mo-

٠٧٩٩٢



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
Printed By:
General Egyptian Book Organization Press





Journal of Literary Criticism

Issued By

General Egyptian Book Organization

MODERNITY

IN ARABIC LANGUAGE AND LITERATURE

Part 2

○ Vol. IV ○ No. 4 ○ July – August – September 1984